ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 8 03

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ОЛЕГ БУЛЫГИН ГРАЦИИ

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г. ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 3. 1980 ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
ВАРТАНОВ А. С.
КИЧИН В. С.
(ответственный секретарь)
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
МОРОЗОВ С. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПЕСКОВ Б. М.
ПОРТЕР Л. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Рукописи и снимки не возвращаются

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
226-66-38
отдел писем
221-43-67

А08117
сдано в набор 02.01.80 г.
подп. к печ. 07.02.80 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 260 000
заказ 2940, цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129065, Москва, проспект Мира, 105

© Издание Союза журналистов СССР 1980

НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. ВЛАДИМИР БОГДАНОВ (Москва)
Ирина Дерюгина
4-я стр. КЛАЙ КРУЛНЫЙ (Ницинка)
Натюрморт

В НОМЕРЕ:

ФОТОАТЛАС «СФ»
2 **Молдавская ССР. контуры фотографического профиля**

ФОТОКОНКУРСЫ
12 Г. Чудаков **Следуя традициям**
16 **«За социалистическое фотоискусство»**
24 **Международный конкурс спортивной фотографии**

ФОТОТВОРЧЕСТВО
17 М. Каган **Слагаемые мастерства**
38 А. Баканов **Монтажная съемка**

ФОТОБИБЛИОТЕКА
25 Э. Белтов **У времени в плену**

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО
26 С. Вишняков **Пусть словам будет тесно..**

ФОТОТЕОРИЯ
33 Ю. Герчук **Рисует.. тень**

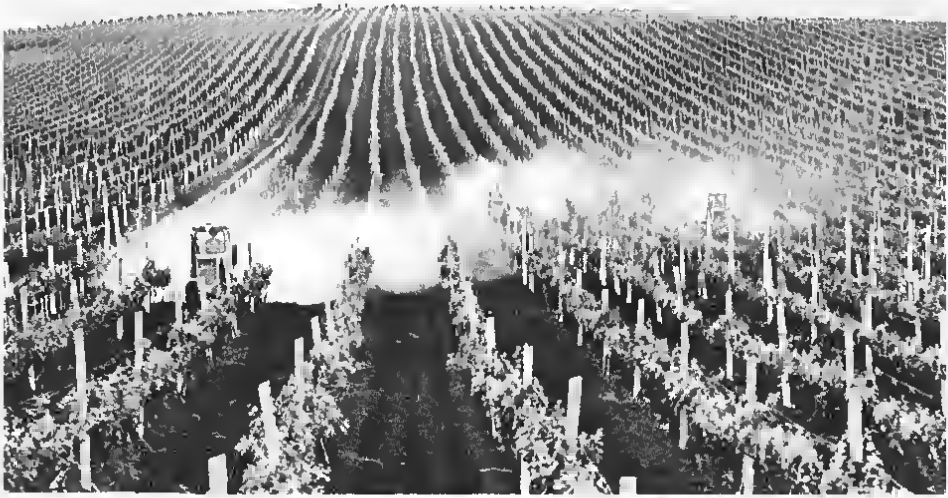
РЕТРОФОТО
36 В. Серегин **Завидная биография**
44 С. Гаранина **«Ученый в области фотографии..»**
45 **Знаете ли вы!..**

ФОТОТЕХНИКА
25 А. Антипенко **Спектрозональная пленка**
39 А. Князев **Комментирует автор**
40 В. Гаврилов, В. Чалов **Увеличитель для цветной печати**
41 В. Гудков **«Фотохема» — любителям**
А. Шеклеин **Как получить азотнокислое серебро**
42 Д. Луговьер **Техника репродуцирования слайдов**

ФОТОШКОЛА
43 Г. Щепанский **Подготовка к съемке**

ИНТЕРФОТО
46 С. Морозов **Фотограф-гуманист**

Молдавская ССР: контуры фотографического профиля



В. КАПИЛИН НА ВИНОГРАДНЫХ ПЛАНТАЦИЯХ
М. ЛОТЬМИНИН. ВИНОГРАДАРЬ

Редакционный «десант» «Советского фото» выглядел весьма внушительно в столицу Молдавии для встречи с представителями фотографической общественности и проведения творческого семинара приехала группа сотрудников редакции, в том числе искусствовед А. Александров, известные фотожурналисты В. Тарасевич и Н. Рахманов.

К чести хозяев — правления Союза журналистов МССР во главе с его председателем М. Еремия и бюро фотосекции — надо сказать, что в минимальные сроки было сделано максимум возможного, чтобы отлично организовать семинар и читательскую конференцию, созданы условия для деловых контактов с представителями фотографической общественности Молдавии. Задачам, поставленным Коммунистической партией перед работниками прессы, и роли советской фотожурналистики в их выполнении посвятил свое выступление заместитель главного редактора «СФ» Г. Чудинов. О некоторых тенденциях в развитии современного фотоискусства рассказал собравшимся искусствовед А. Александров, подчеркнув необходимость глубокой связи фотоискусства с жизнью.

С большим интересом встретили присутствующие выступление заведующего отделом науки и техники «СФ» П. Ивченко, что явилось еще одним подтверждением той популярности, которой пользуются публикации журнала по вопросам фототехники.

Заведующая отделом писем и массовой работы В. Журавлева посвятила свое выступление методам и формам работы с письмами, которые позволили редакции расширить и углубить контакты с читателями и во многом способствовали формированию нового облика журнала.

Выступления В. Тарасевича и Н. Рахманова превратились в содержательный разговор «товарищей по оружию» — аудитория живо реагировала на примеры из фотографической практики известных мастеров.

Контакты в системе «журнал — читатель» немыслимы без «обратной связи», без того плодотворного общения, возможность которого дает читательская конференция. Подтверждением этого тезиса был ряд выступлений, в которых молдавские товарищи высказали свои соображения по поводу сегодняшнего содержания и оформления журнала. Приятно было слы-

А. ЛЬВОВ. В НОВОМ РАЙОНЕ

шать добрые слова в адрес редакции («Журнал изменился в лучшую сторону, приобрел новое, интересное фотографическое лицо», «Хорошо что появились материалы полемического характера», «Замечательна идея «фотовтлеза» — это позволит лучше узнать фотографическую жизнь страны»). Менее приятны но полезны были критические замечания («Недостаточно остры в вопросах фотокритики», «Мало пишете о цвете, необходимы исследования творчества «цветников», «Мало информации об успехах советских авторов на международных выставках»). Все эти пожелания будут, естественно, учтены в перспективном плане редакции.

Но главной целью поездки и творческой встречи было знакомство с фотографической жизнью Молдавии. Публикуемые ниже выступления участников встречи и снимки должны, по мнению редакции, дать нашим читателям представление о сегодняшнем дне молдавской фотографии.

Михаил Еремня,
председатель правления Союза журналистов Молдавской ССР

— В свете задач, сформулированных ЦК КПСС в постановлении «Об улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» ясно вырисовывается боевая, партийная, по ленински принципиальная роль советской журналистики, находящейся на передовых рубежах идеологической борьбы. Это — постижение в советском человеке коммунистического мировоззрения высоких моральных качеств и нравственных принципов, пропаганда советского образа жизни, активная борьба с буржуазной идеологией. Все сказанное выше относится в равной мере и к журналистам пишущим, и к тем, для кого главным профессиональным оружием является фотокамера — фотожурналистам.

Мы прекрасно понимаем, какой огромный пропагандистский воспитательный и эстетический потенциал несет в себе фотография, опубликованная в газете и журнале, показанная по телевидению или выставленная для всеобщего обозрения в витрине. Подлинность изображаемого превращает журналистскую фотографию в исторический документ эпохи. Мы не вправе забывать о том, что фотожурналист рассказывающий «о времени и о себе» оставляет потомкам фотографически рассказ о труде и жизни всего нашего поколения. Дело чести каждого советского фотожурналиста достойно отразить героику наших будней, пафос коммунистического строительства.

Каждый день большой отряд молдавских фоторепортеров — от сотрудников районных газет до признанных мастеров работающих в республиканских изданиях, — оперативно информирует многочисленных читателей прессы о значительных событиях и интересных фактах из жизни Молдавии языком фотографии рассказывает о труде и отдыхе, науке и искусстве, спорте, воспитании и обучении подрастающего поколения.

Разумеется, было бы преувеличением считать, что работа наших фоторепортеров проходит без сучка и задоринки, а результаты этой работы всегда идеальны. Новый уровень задач, определенный решениями партии в области идеологической политико-воспитательной работы, новые высоты и уровень требований, с которыми необходимо подходить к оценке фотоинформации в прессе. Предметом особых забот становится информационная насыщенность каждого снимка и тот минимум времени, который должен пройти с момента фиксации факта или события до момента появления снимка на газетной полосе. Содержание фотоинформации и ее оперативность должны стать решающими факторами в работе фоторепортеров. Внимание редакции журналов «Советское фото» и московских фотожурналистов к творчеству наших репортеров — факт отрадный во многих отношениях. Анализ достоинств и недостатков в нашей повседневной работе, отмеченных московскими коллегами, будет способствовать повышению творческого потенциала фотожурналистов Молдавии.

Александр Наточин,
директор творческой студии «Фотожурналист»

— Наша студия была создана в 1967 году решением Совета Министров Молдавской ССР для пропаганды фотоискусства и улучшения наглядной агитации и пропаганды средствами фотографии. Руководит работой студии правление Союза журналистов МССР.

Если говорить о материально-техническом снабжении, то оно сразу было поставлено достаточно серьезно, хотя трудностей в этом деле еще немало. Удалось нам решить и многие организационно-производственные проблемы, такие например как создание единого штатного

расписания. На основании Положения о фотостудиях, разработанного Союзом журналистов СССР, был принят устав студии.

Основные виды нашей продукции: массовая печать тематических фотоподборок, фотоминиатюры для туристов.

Какими силами мы производим эти работы? В штате студии — десять фоторепортеров, постоянно работающих над подготовкой выставок, экспонируемых в витринах (окнах студии) площадью примерно 40 квадратных метров. Такая экспозиция включает в себя 80—100 фотографий размером 50×60. Выставки заранее планируются, тщательно разрабатываются сценарии. К примеру, это может быть фоторассказ о передовом предприятии — о труде, быте и отдыхе трудящихся, социальном развитии, производственных перспективах и т. д. Такие выставки имеют широкий общественный резонанс.

Иногда в окнах студии устраиваются отчетные выставки фотолюбителей — членов фотоклуба «Лучафэрул». Впрочем, речь о клубе еще впереди, потому что здесь есть предмет для серьезного разговора.

Каждая выставка просматривается и принимается к экспонированию художественным советом студии. Следует особо отметить большое внимание, которое оказывают работе студии партийные и государственные органы республики, рассматривая фотопропаганду как одно из важных звеньев идеологической, политико-воспитательной работы.

Студия систематически участвует в оформлении праздничных колонн во время демонстраций трудящихся — коллажи, монтажи, документальные снимки с помощью сверхувеличения становятся особенно эффектными. Будем, однако, откровенны: кое-что из задуманного нами пока не выполнено. Так, например, по-прежнему нерешенной остается проблема фотооформления фабрик и заводов. Здесь даже устройство выставок — полумера, следует видимо, заключать творческие договоры с предприятиями, заранее планировать комплексное фотооформление.

Вернемся теперь к разговору о народном фотоклубе «Лучафэрул». Не секрет, что дело фотографического образования у нас в республике поставлено пока плохо. Единственное в Молдавии профессионально-техническое училище Министерства бытового обслуживания готовит фотографов бытовых ателье, причем профессиональный уровень выпускников нас не устраивает. Поэтому серьезным резервом мы считаем фотолюбителей. Клуб «Лучафэрул», который, кстати сказать, организационно принадлежит Союзу журналистов МССР, рассматривается нами как база для подготовки кадров фотожурналистов. Почти все фотокорреспонденты нашей студии в разное время были членами фотоклуба. Непосредственная связь клуба со студией Союза журналистов осуществляется простым и надежным способом — заместитель директора студии является членом правления клуба.

Для того чтобы картина не представлялась особенно радужной — а мы ясно видим и нерешенные проблемы, которых к сожалению, еще достаточно, и недочеты в нашей работе, которые вполне можно «исправить при более деловом инициативном подходе», — должен заметить, что работе этой очень мешает отсутствие стабильных творческих контактов, обмена опытом. За все время существования студии никто из работников Союза журналистов СССР ни разу не посетил ее, не поинтересовался положением дел.

Виктор Рахманов,
председатель правления народного фотоклуба «Лучафэрул»

— Скажу сразу: мы не причисляем себя к ведущим фотоклубам страны, но трудности, с которыми мы сталкиваемся в нашей работе, вероятно, в той или иной степени знакомы практически каждому фотоклубу. Конечно, мы ощущаем помощь со стороны творческой студии «Фотожурналист» Союза журналистов МССР, но многие трудности пока остаются. Мы по-прежнему страдаем от организационной неразберихи, существующей в фотоклубном движении. По-прежнему, хотя много лет идут об этом разговоры, нет общесоюзного центра, который взял бы в свои руки координацию и методическое руководство фотолюбительством. Даже при том что по инициативе некоторых фотоклубов налажен, скажем, обмен выставками, организация семинаров и т. д., — тем не менее большинство самодеятельных коллективов предоставлены самим себе и не имеют достаточно широких связей в масштабе страны. До сих пор ВЦСПС, в ведении которого находится одна часть фотоклубов, не может найти общий язык с Министерством культуры СССР, курирующим другую. Но

мы — оптимисты и аса-таки верим, что рано или поздно положение изменится к лучшему

Теперь несколько слов о фотоклубе «Луч/Фэрул». Всего в клубе занимается около тридцати человек. Это люди самых разных специальностей. Георгий Гузун и Георгий Поита — рабочие, Николай Зинский, Наталья Харлампова, Станислав Иванушкин, Всеволод Замыцкий — инженеры, Иван Купный — художник-оформитель Георгий Кравчун — врач. В 1978 году фотоклуб получил звание народного. Некоторые бывшие члены клуба стали теперь профессиональными фотожурналистами, что, конечно, приятно. Но они не порывают связей с родным коллективом.

Условия, в которых нам приходится заниматься, далеки от идеальных: у нас нет своей лаборатории, большие затруднения с техникой и материалами. Кстати, я хотел бы внести важное, на мой взгляд, предложение: при очевидном дефиците фотоаппаратуры и фотоматериалов необходимо распределять их в первую очередь среди организованных фотолюбителей, то есть членов фотоклубов, которые во многом определяют уровень фотоискусства и атмосферу фотографической жизни в стране.

Анатолий Лыков,
председатель правления фотографического объединения «Арта»

— Создание фотографического объединения «Арта» было на мой взгляд, совершенно закономерным явлением. Жизнь настоятельно требовала создания такой организации, которая объединила бы профессиональных фотографов и фотографов-любителей, достигших в своем творчестве достаточно высокого уровня. Дело в том, что фотоклуб как творческая организация в какой-то момент перестает удовлетворять человека, просто-напросто перерастает «клубный уровень». Практика подсказала необходимость строгой дифференциации фотолюбителей, которым надо начинать изучение фотографии буквально с азов, и людей, достигших уже известных успехов, способных заниматься творчеством в полном смысле этого слова.

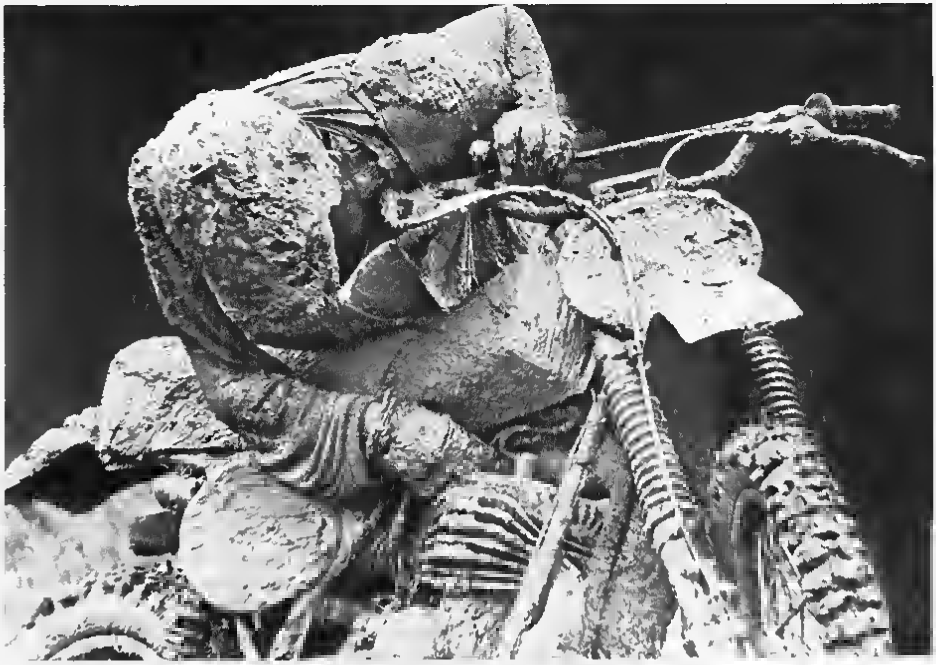
Еще раз подчеркну, что «Арта» объединяет не только профессионалов, но и любителей, однако — и это очень важно! — любителей, способных решать серьезные творческие задачи. «Арта» существует уже три года. За это время мы познакомили фотографическую общественность Кишинева с экспозицией «Театр и жизнь» («Арта» организована при республиканском Доме актера Молдавского театрального общества), выставками «Фотографические премьеры». Показали персональные выставки литовцев Александраса Мацияускаса и Ирены Гедрайтене, украинцев Олега Малеванного и Павла Тишковского, Владимира Витова из Мурманска.

Организационные принципы «Арты» таковы: каждый, желающий стать членом объединения, должен представить ряд работ, интересных по содержанию и безупречных в техническом отношении, что дает ему право на звание кандидата. Институт кандидатов необходим потому, что мы не занимаемся обучением, а сосредоточиваем внимание на чисто творческих вопросах. Действительными членами объединения становятся кандидаты, участвовавшие в трех всесоюзных выставках (или ставшие дипломантами одной из них) или в одной международной. Из этого правила иногда делаются исключения — кандидат устраивает свой творческий отчет, и правление рассматривает вопрос о переводе его в члены творческого объединения. Каждый член объединения имеет право на персональную выставку с афишей и каталогом.

Среди членов «Арты» — кинооператоры, бытовые фотографы, преподаватели высших учебных заведений, пишущие и снимающие журналисты. Правление объединения избирается открытым голосованием.

В заключение — о моменте, который может показаться дискуссионным: действительно ли нужны две формы — фотообъединение и фотоклуб? Мы считаем, что нужны. И вот почему: в любом фотоклубе рано или поздно одни проявляют себя более, другие — менее способными, кто-то уходит далеко вперед в смысле освоения техники и т. п. Именно поэтому необходимы две формы, две ступени объединения людей, занимающихся фотографией. А уж как они ею занимаются — профессионально или любительски — дело второе.

А. ЛЫКОВ
ЗА ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕКА (СЕРИЯ)



ФОТОАТЛАС

За последний год в республике состоялись следующие фотовыставки: республиканская выставка фотолюбителей, выставка художественной фотографии Молдавии, выставка пресс-фотографии фотожурналистов Молдавии, отчетная выставка «Арта», шесть персональных выставок фотографов других республик, слайд-показ Л. Ассанова (Монино), отчетные выставки фотоклубов «Лучафэрул» и «Поиск».

Награды, полученные молдавскими фотографами на международных фотоконкурсах: А. Симановский — золотая медаль «Интерпрессфото-73», Э. Меччин — бронзовая медаль «Интерпрессфото-75», А. Лыков — золотая медаль ФИАП, бронзовая медаль Бразильской ассоциации художественной фотографии, медаль Ньепса (Франция), три награды «За социалистическое фотоискусство» дипломы всех конкурсов «Свемаи» М. Потырника, В. Соколов, И. Бернштейн, В. Рахманов, А. Чернявский, П. Балан, А. Савченко, Ю. Зенин, И. Зенин, В. Чайковский — награждены дипломами.

В республике проводятся постоянный фотоконкурс газеты «Советская Молдавия», фотоконкурс «Театр и жизнь», объявленный Молдавским театральным обществом и объединением «Арта», фотоконкурс «Дети» ведет республиканское телевидение.

Фотокниги последнего года «Кодры», «Советская Молдавия», «Кишинэу», «Памятники природы» — над ними работали группы авторов, «Днестр» — автор А. Лыков.

Для развития детского фототворчества в республике созданы фотоклубы и кружки при Дворцах пионеров во всех городах и поселках Молдавии.

Для пропаганды фотоискусства и профессиональной учебы проводятся в рамках объединения «Арта» ежемесячные «мини-фестивали», на которые съезжаются из разных городов и районов республики фотолюбители и фотожурналисты, а по линии фотосекции отделения Союза журналистов — семинары для фотокорреспондентов районных газет.

А. МИНКОВСКИЙ НЕПОКОЛЕБИМЫЙ

А. ЛЫКОВ ГОНЧАР

В. РАХМАНОВ ШТОРМ

М. ПОТЫРНИКИ ИЗ СЕРИИ «НОВОГОДНИЕ КОЛЯДКИ»

Следуя традициям

На этот раз итоги XI традиционного международного конкурса «За социалистическое фотоискусство» подводились в Потсдаме. Организаторы — всемирно известные народные предприятия ГДР — «Пентакон» и «Орво» принимали членов международного жюри, что называется, у себя дома. К чести хозяев, гости из фотографических изданий социалистических стран — Ева Горска (Чехословакия), Зигмунт Шергут (Польша), Мария Каяи (Венгрия), Кольо Колев (Болгария), Георгий Эпуран (Румыния), Григорий Чудаков (СССР) чувствовали себя желанными гостями. Благодаря усилиям представителей предприятия Вольфганга Мезова и Юргена Крюгера, а также члена жюри Герхарда Ирке из журнала «Фотография» (ГДР), работа жюри, несмотря на ее весьма напряженный и трудоемкий характер, была по общему мнению, и своеобразным праздником. Атмосферу праздничности создавала прежде всего сама фотография — снимки сотен авторов рассказывающие о многообразной, насыщенной событиями жизни народов стран социализма. В этом калейдоскопе было все — труд, учеба, развлечения, спорт... Смешное и драматичное, веселое и грустное... Наивность детства и мудрость старости... Любовь к природе, ими ее защитникам и гнев против ее врагов...

Разные стили, манеры, разный взгляд на события, явления, факты, жизненные ситуации. Но совершенно очевидное и закономерное мировоззренческое единство, четкость идейных позиций. Гуманистическая направленность всегда была естественной для творческих поисков фотографов социалистических стран. Но, пожалуй, от раза к разу конкурс все с большей очевидностью утверждает эту направленность в противовес фотографическим изыскам современного западного модернизма, в противовес снимкам, натуралистически прокламирующим антигуманизм, человеконенавистничество, бессмысленность человеческого существования.

Однако, и это со всей очевидностью продемонстрировали итоги конкурса, «противовес» тогда эффективней работает, когда мировоззренческая позиция автора находит конкретное выражение в совершенной форме снимков, достойной их глубокого содержания. Как и в прежние годы значительное место в конкурсных коллекциях заняла тема труда в социалистическом обществе. Ей были посвящены и многокадровые композиции, и отдельные снимки. Наибольшее внимание заслуженно привлекла серия Рольфа Симоча (ГДР) «Урожай был хорошим». Жюри единодушно присудило автору высшую награду — Гран-при. Рольф Симон не задавался целью придумать что-либо из ряда вон выходящее, ошеломить зрителя изощренной сюжетного решения. Кадр за кадром, а хрестоматийной последовательности: нахота, сев, вызревшие колосья, зерно в натруженных ладонях крестьянина и наконец только что выпеченные буханки хлеба. Пять кадров, составивших серию, объединены одной тональностью, подчеркивающей и будничность хлеборобского труда, и величие этой будничности. Буханки хлеба чем-то напоминают отвалы распаханной земли. Земли, породившей Хлеб! •

По содержанию эта серия очень близка другой, посвященной труду хозяев мощной современной техники, поставленной на службу социалистического хозяйства. Ее автор Имре Бенке (Венгрия) решил сразу несколько творческих задач. В серии показана и техническая мощь, и люди, простые, спокойные, опытные. На несколько будничные на фоне циклопических конструкций механизмов и машин, но оттого еще более внушающие к себе уважение: «такая у них работа».

И у наших, советских авторов тоже «такая работа»! О ней рассказывает Вячеслав Смирнов своим снимком «Мужество». Все в этом кадре и за его пределами говорит о мужестве. Идет борьба с разбушевавшейся стихией. Идет спор, в котором побеждают люди, презревшие опасность во имя спасения других людей. В репортерской практике немного подобных снимков, соединяющих в себе и непоторимую остроту схваченного момента и несомненные композиционные изобразительные достоинства «чистого репортажа». Для членов жюри вопрос о присуждении этой работе первого приза не был дискуссионным. Единогласно!

Столь же единодушной была оценка снимков иных авторов Станислава Яворского — «Неудача», Михаила Богачева — «Семья», серии Александра Рубашина — «За кулисами цирка» и ряда других.

В последние годы на весьма представительных международных выставках и конкурсах репортажи и серии Александра Рубашкина неизменно привлекают внимание и занимают призовые места. На этот раз автор представил тему весьма любопытную для зрителей цирку — все возрасты покорны». Но следует заметить, он не «отыгрался» на теме, а нашел свой ключ к ее решению. От снимке к снимку нарастает лирическая волна: артисты цирка, их незатейливый, но с детских лет таинственный для нас быт увидены глазами доброго и внимательного к людям человека с фотоаппаратом.

С такой же добротой и вниманием рассказывает о героине своего снимка Тин Хай (Вьетнам) надолго запоминается созданным им портрет вьетнамской женщины, умудренной жизненным опытом. Сочувствие и грусть читаются в снимке Ярослава Мейралла (Чехословакия) в спорте тоже бывают минуты драматические. Доброжелательную улыбку вызывает снимок Владимира Михайлова (Болгария): толстощекий юный музыкант — сам воплощение доброты и веселья.

Итак итоги творческого конкурса. По числу призов на первое место вышли фотографы ГДР — 49. За ними следуют СССР — 43, Чехословакия — 39, Венгрия — 28, Болгария — 28, Румыния — 24, Польша — 18, Вьетнам — 8.

Конкурс закончился. Конкурс продолжается. Через два года вновь состоится товарищеское соревнование фотографов социалистических стран.

Г. ЧУДАКОВ
Потсдам — Москва

* Снимки зарубежных авторов — участников конкурса будут опубликованы в «СФ» № 5

С. ЯВОРСКИЙ НЕУДАЧА

В. МАРКИН ФИНИШ

В. НАСЕДКИН РЕГБИ

С. КОСТРОМИН ПАРАД-АЛЛЕ

Г. БОДРОВ ТРЕНИРОВКА

А. РЫЖИКОВ ПРОСТУДИЛСЯ!

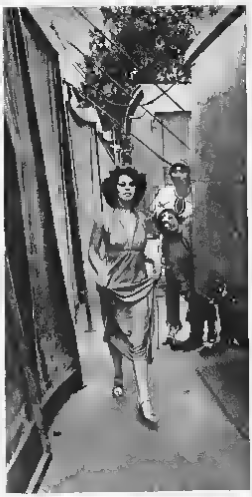
В. ДРАЧЕВ НА БУРОВОЙ

М. БОТАНЕВ СЕМЬЯ

А. ГУЩИН ОЛЕНЕВОД

А. САЛАКОВ К ФИНИШУ

А. РУБАШКИН ИЗ СЕРИИ «ЗА КУЛИСАМИ ЦИРКА»



Советские призеры конкурса «За социалистическое фотоискусство»

Первая премия

В. СМИРНОВ
(Москва)
Мужество

С. ЯВОРСКИЙ
(Горький)
Неудача

Вторая премия

Г. БОДРОВ
(Курск)
Тренировка

Третья премия

Ю. АБРАМОЧКИН
(Москва)
Рейс дружбы (цв.)

О. МАКАРОВ
(Москва)
Осенняя песня (цв.)

А. РУБАШКИН
(Москва)
За кулисами цирка

А. САКАОВ
(Тбилиси)
К финишу

В. ФИЛОНОВ
(Запорожье)
День Победы

Четвертая премия

Л. АССАНОВ
(Московская обл.)
Вечер (цв.)

В. БАКЛАНОВ
(Москва)
Саянская ГЭС (цв.)

М. БОГАЧЕВ
(Москва)
Семья

В. ВЯТКИН
(Москва)
Ненастье

Д. ДОНСКОЙ
(Москва)
Цена олимпийской медали

В. КОЛБИН
(Сочи)
Высота

А. КОЧЕВНИК
(Новгород)
Свежий ветер (цв.)

Н. СВИРИДОВА
Д. ВОЗДВИЖЕНСКИЙ
(Москва)
Тандем
Утренняя гимнастика

И. УТКИН
(Москва)
Победа и поражение

С. ЯВОРСКИЙ
(Горький)
Прогулка

Пятая премия

В. ВЯТКИН
(Москва)
Вьетнам — 1979 (цв.)
Через ледовый барьер (цв.)

А. ГУЩИН
(Москва)
Оленевод

Д. ДОНСКОЙ
(Москва)
Заклинание

В. ДРАЧЕВ
(Минск)
Полет
На буровой
Нефтеразведчики

Ю. ЖВАНКО
(Кисловодск)
Вечерняя сказка (цв.)

В. КАРАМЫШЕВ
(Киев)
Отдых

В. КОРЕНЧУК
(Алма-Ата)
Портрет (цв.)

В. КОСТИН
(Московская обл.)
Икар

С. КОСТРОМИН
(Москва)
Парад-алле

А. КОЧЕВНИК
(Новгород)
Под парусом

В. ЛЕСНОЙ
(Ворошиловград)
В роддоме

В. МАРКИН
(Московская обл.)
Финиш

В. МИХАЙЛОВСКИЙ
(Рига)
Гуманизм

В. НАСЕДКИН
(Москва)
Регби

Б. ПАЛАТНИК
(Москва)
Что скажут судьи?

В. ПОЛЯКОВ
(Москва)
Рассвет

А. РЫЖКОВ
(Воронеж)
Простудился?

А. САКАОВ
(Тбилиси)
Октябрь на Рице (цв.)

В. СОКОЛАЕВ
(Новокузнецк)
Сводный хор

Н. ТАРАСОВ
(Москва)
Приземление

Е. ЧИЖЕНОК
(Московская обл.)
Сказание о граде Китеже (цв.)

Моисей Каган **Слагаемые мастерства**

Доктор философских наук

МАРИОНАС БАРАНАУСКАС

Пространство, занимаемое фотоискусством в художественной культуре современного общества, вмещает в себя широкий спектр художественно-образных структур — от художественного фоторепортажа до художественной фотокартины или произведения фотографики. Такое положение дел отнюдь не уникально, не специфично для фотоискусства — в литературе и в живописи дело обстоит точно так же: художественное освоение мира простирается здесь от документально-художественного очерка до сказки, от этюда с натуры до картины, выражающей творческую фантазию автора.

Тем меньше оснований для нередкого и в наши дни желания отнести к сфере фотоискусства либо только репортажную фотографию, либо только постановочную.

Литовская фотография — одна из наиболее ярких и своеобразных национальных школ советского искусства — убедительнейшим образом подтверждает правильность самого широкого понимания возможностей художественной фотографии: один край диапазона этих возможностей представлен сейчас, пожалуй, наиболее ярко творчеством Виталия Бутырина — мастера, умеющего воплощать в фотографии не менее причудливые создания фантазии, чем те, которые мы встречаем в живописи или в поэзии, а о другом крае данного диапазона можно получить представление по творчеству Марионаса Баранаускаса, мастера художественного фоторепортажа.

Разумеется, не он один успешно работает в Литве в этом жанре фотоискусства: рядом с его именем можно было бы назвать здесь и немало других — имена Альгимантаса Кунчюса, Александраса Мацияускаса, Людвикаса Руйкаса, Антанаса Сутнуса... И если по-верхностному глазу кажется, что репортажные снимки способны представить только запечатлеваемые объекты и не выражают особенностей их восприятия человеком, субъектом, то внимательное знакомство с работами названных мастеров литовской фотографии развеет подобные заблуждения. В творчестве каждого из них — таков уж непреложный закон всякого искусства, в частности художественной фотографии — изображение объекта сливается с самовыражением субъекта, и потому личность художника, его неповторимая индивидуальность всегда «просвечивают» в его произведениях, определяя их внутренний смысл, запечатленное в них поэтическое видение мира, своеобразный способ восприятия, переживания и осмысления жизненной реальности данным художником. Репортажный характер снимков тут не помеха: он лишь уводит такую категорию творчества, как мироощущение фотографа-художника, в подтекст изображения, делает его скрытым, внешне неприметным, хотя именно оно объясняет всю структуру снимка.

Попытаюсь показать все это на примере фоторабот Марионаса Баранаускаса.

Казалось бы, сюжеты его снимков — те же, что и у его коллег: красивая и поэтичная родная природа, городской и индустриальный пейзаж, литовский народ в разнообразных проявлениях его повседневной жизни, люди из народа, рассмотренные крупным планом, портретно... Однако все эти темы преломляются через призму личности художника и трактуются им отчасти осознанно, отчасти бессознательно — в соответствии с его художнической и человеческой индивидуальностью...

Вот многочисленные ландшафтные снимки Баранаускаса. Как часто встречаемся мы здесь с изображениями, сделанными с самолета, нередко цветными, напоминающими панорамные кадры, разумеется, фотограф понимает, что такая точка зрения на природу ограничивает выразительные возможности снимка, что она обрекает его на известную бесстрастность, описательность, информативность, но он сознательно идет на это, видимо, потому, что стремится решить — и в лучших снимках данной серии успешно решает — по крайней мере две художественные задачи. Он хочет, во-первых, создать обобщенный образ своей страны, показать эпическую широту родного края, впечатляющее разнообразие ее полей, озер и лесов... Не случайно, разумеется, он так часто включает в эти грандиозные ландшафтные картины в качестве масштабной меры крохотную фигуру человека — то идущего по полю («Вечер»), то плывущего на лодке («Неустанно катит свои воды Нямунас»), и это позволяет зрителю ощутить величие природы, словно растворяющей в себе человеческие песчинки. Во-вторых, Марионас Баранаускас все время находит в природе, если так можно выразиться, орнаментальные мотивы, в которых выражается ее внутренняя упорядоченность, ее ритмическая самоорганизованность. Все в его пейзажах удивительнейшим образом оборачивается орнаментальными узорами — песок и облака, кусты по берегам реки, пахота на поле, бегущие лошади и бредущие гуси, словно вырезанные резцом волны озера... Точно так же видит Баранаускас индустриальный пейзаж: в заводском цехе, фермах строительной конструкции и фабричных трубах — всюду находит он орнаментальные пластические мотивы, не совершая при этом никакого насилия над реальными формами. Именно силой документально-репортажной убедительности фотограф доказывает, что такова объективная структура изображаемой реальности. Потому современные дома, машины, цеха, фабрики, всевозможные индустриальные объекты оказываются не менее красивыми у Баранаускаса, чем девственная природа — и тут и там господствует единый закон эстетической упорядоченности, ритмической организованности, красоты.

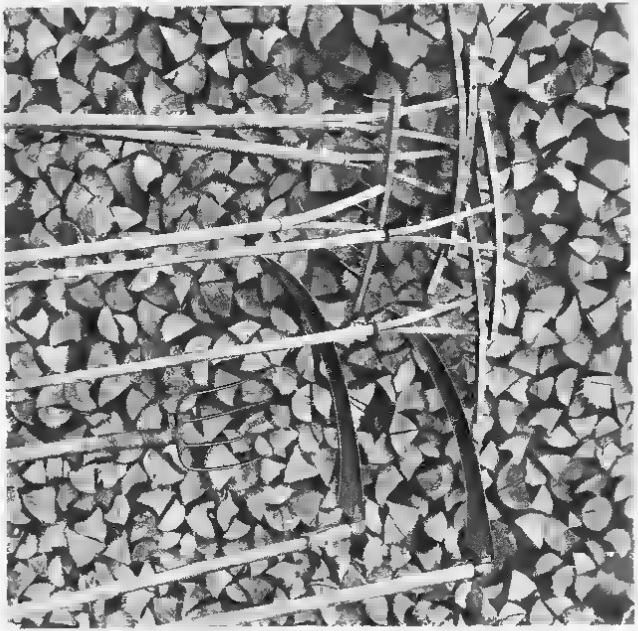
Последовательность фотохудожника выражается в том, что и в человеческой жизни он ищет аналогичные ритмопластические связи, иногда восхищаясь ими (например, в снимках «Дары осени», где цепочка женщин, несущих корзины с грибами, образует орнаментальную структуру так же, как и корзины эти, поставленные на землю), иногда воспринимая их с мягким юмором (например, в снимке «Родители» с рифмующимися цепочками детских колясок и сидящих на скамейке отцов, или же в снимке «Равнение налево», где группа солдат дружно повернула головы вслед проходящим мимо девушкам). Изображение толпы беспорядочной, лишенной ритмического узора, крайне редко встречается у Баранаускаса.

Это связано, наверно, с тем, что человека он воспринимает как часть природы — и первозданной, и «второй природы», технизированной, которую человек сам для себя создает. В его работах мы ощущаем подлинную, чистую поэзию живого единства, эстетического слияния природы и человека. Но точно так же осмысляет художник и слияние человека с машиной в заводском цехе — рабочие предстают здесь не как придатки чужеродных технических механизмов, а как объединенные с ними единой ритмической жизнью части целостного движения.

С удивительной откровенностью раскрывает свое мировоззрение Марионас Баранаускас, когда делает человека первопланным и крупнопланным героем снимка. Это — портреты, индивидуальные и групповые, это и сценки из повседневной жизни. Примечательно прежде всего, что лишь в самых редких случаях фотографа привлекают остросюжетные коллизии, драматические ситуации (пример такого рода — снимок «Конфликт», запечатлевший размолвку молодой пары, сам по себе весьма выразительный, он как будто принадлежит другому мастеру). В своих жанровых сценах Баранаускас следует примеру Анри Картье-Брессона — он стремится схватывать «жизнь врасплох», наверно, потому в его творчестве нет сюжетных очерковых серий, сюит, фотоповестей — его, как истинного фоторепортера, не интересует, не волнует, так сказать, сюжетная сторона жизни, он совершенно чужд того, что живописцы в свое

ФОТО МАРКОНАСА БАРАНАУСКАСА

Из серии «Моя [illegible]»



ИЗ СЕРИИ «СТАРОЕ ЛИТОЯСКОЕ СЕЛО»

МУЗЫКАНТЫ

ИЗ СЕРИИ «ВИЛЬНЮССКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»

ИЗ СЕРИИ «МОЙ РОДНОЙ КРАЙ»

ИЗ СЕРИИ «МОЙ РОДНОЙ КРАЙ»

ИЗ СЕРИИ «ВИЛЬНЮС ЗИМОЙ»

ремя называли «литературщиной», и избегает даже тех проявлений фабульной повествовательности, которые, несомненно, доступны фотографии. Баранаускаса влечет к жизни иное — обыкновенное, повседневное, бесхитростное ее течение, в ходе которого как будто ничего не происходит (как в рассказах А. Чехова или В. Шукшина) — просто люди работают, отдыхают, играют, живут несуетной покойной жизнью, и в этом тихом мирном, неторопливом ее течении фотограф открывает истинную поэзию будней.

Показательный пример — сравнение снимка Баранаускаса «Что и требовалось доказать» с близким по сюжету и композиции «Поединком» Всеволода Тарасевича, литовский мастер запечатлел своего героя в действии, в процессе решения задачи, он сместил его вправо от центра и избрал формат снимка, близкий к квадрату; в результате снимок смотрится репортажно, тогда как у Тарасевича вытянутый по вертикали формат, фронтальное положение героя и внешнее его бездействие застраляют воспринимать снимок не как остановленное репортером мгновение, а как символически значимую постановочную фотокартину.

Мариюс Баранаускас не ищет обобщений за пределами реального течения жизни, поэтичности же ее смысл он открывает потому, что смотрит на своих героев добрым взглядом, потому что уважает их и любит — не приукрашенных и не приодетых, не загримированных и постановленных не ходили, а обыкновенных людей и в их обыкновенной жизни. Любит он их потому, что сами они — добрые, хорошие, душевные люди. Удивительная — а впрочем, ничуть не удивительная! — особенность портретов Баранаускаса: его герои почти всегда улыбаются зрителю, но не потому, что хотят перед ним покрасоваться или разыгрывают жизнеутверждающий нафос, а потому, что такова их натура, фотограф же просто находит таких хороших доброжелательных улыбчивых людей и увековечивает их естественное состояние. Это — «Бабушки», стоящая у забора, на жарди которого надеты красивые глиняные горшки, это — «Гончар Миндаугас Милаускас» за работой, это — «Пасечник Вильяннис» перед своим домом; это «Гене Лайкаусиене — женщина из деревни Жирай», это «Старый рыбак Юозас Тарджюлис» и «Народный артист СССР Ю. Мильтинис».

В этой человеческой доброте Мариюса Баранаускаса — причина того, что он так любит снимать детей, а их искренности, целостности натуры, жизнелюбии он находит качества, созвучные его идеалу человека и потому столь высоко им ценимые. Его блистательные снимки «Близнецы», «Первая победа», «На субботнике», «Вратарь» и «Первые шаги» — образцы поэтического фоторепортажа. Вместе с тем, мне кажется, что индивидуальный портрет не так принадлежит Баранаускасу, как портрет групповой. Наверно, это объясняется тем, что в снимках такого рода он видит возможность показать диалектику общего и индивидуального в людях, ибо всякий раз перед нами встает некий коллектив, состоящий из личностей — будь то взрослые или дети.

Таковы основные идейные и художественные, смысловые и структурные особенности творчества Мариониса Баранаускаса, характеризующие его место в богатом индивидуальностями фотоискусстве Советской Литвы. Заметим только, что из сказанного ни в коем случае нельзя заключить, будто каждый его снимок следует расценивать как произведение художественного фоторепортажа. Нет, конечно, у него — как и у всякого представителя этого жанра — есть много чисто репортажных снимков, никакой художественной ценностью не обладающих. Хорошо это или плохо? Думаю, что просто нормально. Ибо не может и не должен каждый снимок фоторепортера нести в себе художественное содержание, поэтический смысл; очень часто его снимки должны быть просто-напросто документами, свидетельствами того, что произошло и как произошло. И лишь в особых обстоятельствах, когда фоторепортер встречает поэтически выразительный объект, явление, ситуацию, и когда он способен разглядеть, почувствовать поэтический смысл факта, явления, неприметного и ничем не будто не отличающегося от других, — иначе говоря, когда у фоторепортера есть не только техническая умение, но и художническая интуиция, образное мышление, акустика — непременно качество — человеческое душевное богатство, тогда в ряду многих обычных репортажных снимков он создает и художественно репортажные произведения.

Нужно ли повторять, что всеми этими качествами в полной мере обладает Мариониас Баранаускас!

Международный конкурс спортивной фотографии

Международный конкурс спортивной фотографии под девизом «Спорт служит идеалам дружбы, мира и прогресса», посвященный Олимпийским играм 1980 года в Москве, проводится Союзом журналистов СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Оргкомитетом «Олимпиада-80», Спорткомитетом СССР. По итогам конкурса будет организована выставка.

Цель конкурса — показать роль физической культуры и спорта в жизни человека, в деле разрядки международной напряженности, в установлении дружеских связей, взаимопонимания и мира между народами, содействовать дальнейшему укреплению дружеских и профессиональных связей между фотографами.

В конкурсе могут принять участие фоторепортеры и фотолюбители спортивные, профсоюзные, молодежные, информационные и другие организации и учреждения стран, национальные олимпийские комитеты которых являются членами Международного олимпийского комитета.

На конкурс принимаются отдельные фотографии (черно-белые и цветные), серии, сделанные в течение последних четырех лет. Формат снимков не более 50×60 и не менее 30×40 см.

Последовательность расположения фотографий в серии указывается автором. К каждой фотографии необходимо приложить две контрольных отпечатка форматом 18×24 см для каталога. На обороте фотографий необходимо указать их названия, фамилию, имя, отчество и адрес автора.

Фотографии должны быть представлены до 10 мая 1980 года по адресу: 119034, Москва, Бутиковский пер., д. 12, издательство «Планета», с пометкой «На фотоконкурс».

Учреждены следующие призы:

3 туристические путевки на Олимпиаду-80 для зарубежных авторов и 4 камеры — «Нинон F2A» с вручением золотых медалей и дипломов I степени.

10 призов стоимостью до 200 рублей с вручением серебряных медалей и дипломов II степени.

15 призов стоимостью до 100 рублей с вручением бронзовых медалей и дипломов III степени.

Победители будут также награждены ценными призами Союза журналистов СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Оргкомитета «Олимпиада-80», Спорткомитета СССР, спортивных организаций, информационных агентств, редакций газет и журналов.

Всем участникам выставки будут вручены памятные медали, дипломы и каталоги. Учреждается 50 памятных медалей выставки для поощрения организации и учреждений, активно участвовавших в подготовке выставки.

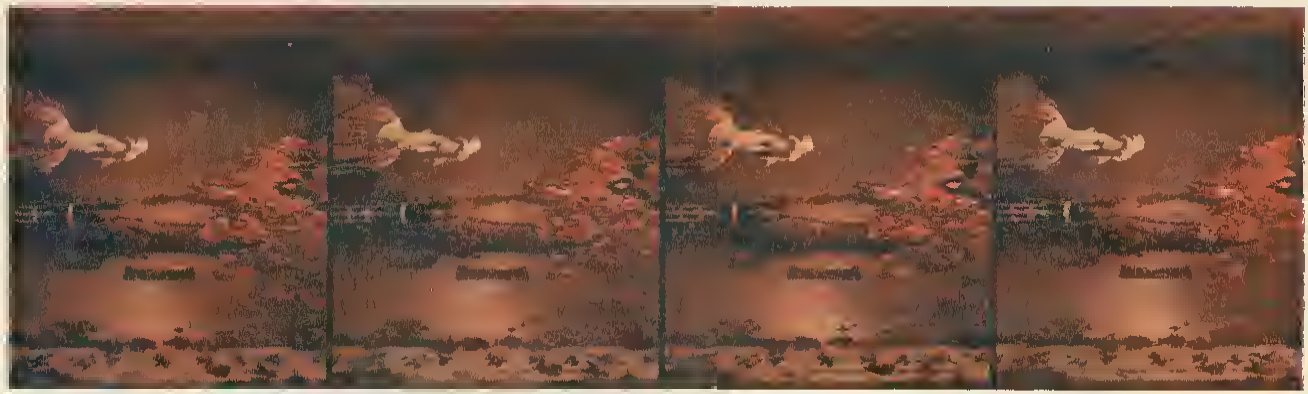
В. БЕТКОВ ЗИМНИЙ МОТИВ

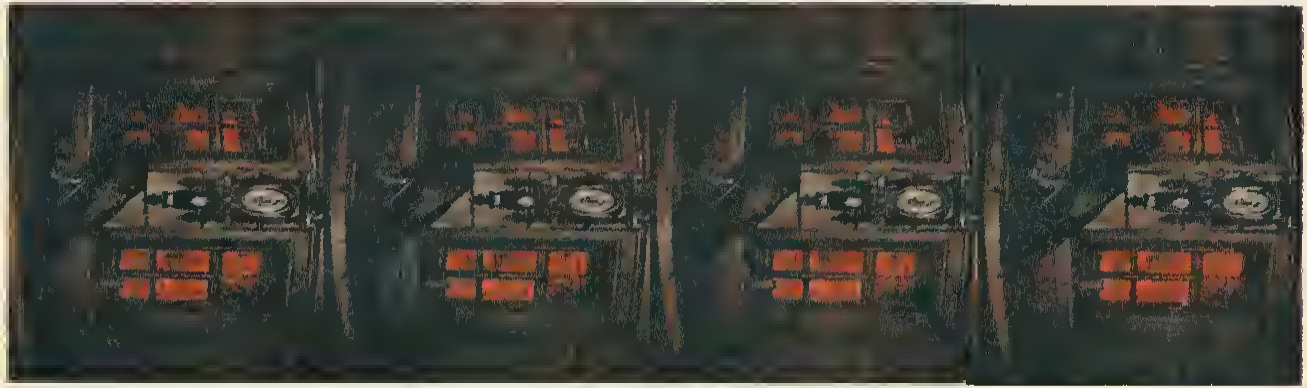
Е. ЧИЖЕНОК МАРТ

КОНКУРС ФОТО

ФОТО ПАВЛА КРИВЦОВА

СТАРШАЯ СЕСТРА





КАДРЫ ИЗ КИНОФИЛЬМА «АЛЕНЬКИЙ ЦВЕТОЧЕК»

Спектрозональная пленка

О необычных свойствах спектрозональной негативной пленки СН-6м я знал давно, но, лишь приступив к съемкам фильма-сказки «Аленький цветочек», понял, насколько эта пленка способна поддержать и обогатить изобразительную сторону нашей будущей работы.

В картине «Аленький цветочек», образно говоря, одно из главных действующих лиц — цвет. Цвет — метафора, такой же герой, как Алена, ее отец или Волшебница. Цвет красного цветка становится ведущим, как ненавязчивая идея, — и, когда купец в фильме срывает аленький цветочек, красным становится все вокруг: и кроны деревьев, и трава. Такое изобразительное решение нельзя было бы реализовать (исключая сложные комбинированные съемки) ни на одной из кинопленок, используемых в профессиональной кинематографии. Только на спектрозональной пленке СН-6м можно было снять в красном цвете драматургически важный эпизод этого фильма.

Пленка СН-6м обычно предназначается для аэрофотографии. Она имеет два слоя — панхроматический и инфрахроматический, и зеленый цвет растительности, в которой содержится хлорофилл, воспроизводит в красном цвете. СН-6м выпускается в большом формате, но по специальному заказу киногруппы она была изготовлена Шосткинским объединением «Свема» в размере 35 мм в соответствии с требованиями ГОСТа по кинопленкам. СН-6м в аэрофотографии обрабатывается в проявителе ЦПП-1+ЦД-1 до $\gamma=3,2$ и имеет светочувствительность 600 ед. ГОСТа. Мы вели обработку в стандартном проявителе для цветных кинопленок до $\gamma = 0,9$, и светочувствительность составила 110 ед. ГОСТа. Если же время проявления увеличить, контраст возрастет незначительно, а чувствительность можно получить до 200 ед. ГОСТа.

Спектрозональная пленка позволяет снимать необычные кадры прямым способом, не прибегая к помощи сложных оптических насадок и лабораторной трансформации позитивного изображения: например, можно получить почти черно-белое лицо на фоне красных листьев (которые на самом деле зеленые).

Для усиления эмоционального воздействия в интерьер декораций были включены цветы и растения с зелеными ветками*. Для лучшего цветоделения применялись светофильтры ЖС-18 и ОС-14, которые устанавливались на объектив кинокамеры.

Фотографическая широта спектрозональной пленки несколько меньше, чем у пленок ДС и ЛН, поэтому необходимо точно определять экспозицию (как для слайдов). Зернистость пленки СН меньше, чем у цветных отечественных кинопленок. Красный, желтый и черный цвета получаются хорошо насыщенными, великолепно передается фактура. Пленкой можно пользоваться при неблагоприятных условиях съемки и в слабоосвещенных интерьерах. Стабильность характеристик пленки прекрасная. Проводя подготовительные кинопробы, мы использовали пленку двухгодичной давности (при плохих условиях хранения), но она не потеряла своих фотографических свойств.

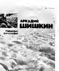
В 1978 году на Всесоюзном конкурсе на лучшее использование отечественных киноматериалов фильм «Аленький цветочек» получил специальный диплом за использование спектрозональной пленки для создания сказочной атмосферы.

Нередко нарушение зрительных стереотипов так или иначе входит в художественную задачу изобразительных искусств. В выполнении такой задачи при фотографировании могут пригодиться возможности спектрозональной пленки.

А. АНТИПЕНКО,
кинооператор

* Изображения на вкладке немного деформированы, так как кадры предназначены для демонстрации на широком экране при помощи анаморфотной оптики, а не для прямой фотопечати.

У времени в плену



Когда я рассматривал книгу избранных фотографий Аркадия Шишкина*, то знал, конечно, что увижу много нового, неизвестного или известного, но редко воспроизводящегося, или такого, что очень хорошо знакомо, но каждый раз волнует, как волнует подлинное произведение искусства или высокой публицистики. Все это я знал и тем не менее в какой-то момент испытал чувство открытия.

Конечно, прав А. Фомин, составивший сборник и написавший подробное, обстоятельное предисловие к нему: знакомство с творчеством Аркадия Шишкина дает уникальную возможность познакомиться с целой эпохой в жизни нашей страны, познакомиться детально, основательно, ощутив вкус времени, ибо только в неразрывной связи со временем жил человек. Конечно, невозможно остаться равнодушным, увидев, с чего начинала советская деревня и к чему она пришла. Фотографии Аркадия Шишкина убедительны ровно в той мере, насколько они документальны, а документальны они стопроцентно, поскольку автор всегда был противником постановочной фотографии и основное достоинство фоторепортера видел в «умении отбирать реальные факты». Конечно, трудно переоценить значение сделанного Аркадием Шишкиным вклада в фотолетопись советской деревни: историки, кинематографисты, живописцы, архитекторы будущего не раз еще в поисках иконографического материала обратятся к творчеству старейшины советских фоторепортеров.

* Аркадий Шишкин. Избранные фотографии. Изд-во «Планета», 1979.

Все сказанное выше — бесспорно. Вернусь, однако, к тому, с чего начал. Так вот, рассматривая фотографии двадцатых-тридцатых годов и сопоставляя их с работами более поздними, я вдруг обратил внимание на то, как разительно изменились лица крестьян, как переменился типаж сельского жителя.

И это вот обстоятельство кажется мне очень существенным, как и то, что Аркадий Шишкин сумел эту перемену точно зафиксировать: он словно нарочно наталкивает наш взгляд на лица, причем мимика, отражающая психологическое состояние человека, играет здесь второстепенную, подчиненную роль, важно лицо само по себе, лицо как отражение социальной данности. То, что мы иногда называем чисто внешними признаками, на снимках Шишкина воспринимается как выражение внутренней сущности. Социальный тип — явление историческое, и важнейшей заслугой Аркадия Шишкина следует, на мой взгляд, считать то, что он сумел запечатлеть эволюцию социального типа, явившуюся следствием тех огромных перемен в жизни деревни, которые принесла с собой Великая Октябрьская социалистическая революция. Как знать, может быть, и появится когда-нибудь новая наука — что-то вроде социальной физиогномистики. Тогда-то не последнюю роль и сыграют фотографии Аркадия Шишкина — и те, что собраны в книге, и те, что не вошли в нее.

Слов нет, перед составителем книги А. Фоминым стояла сложная задача. Емкость информации — и эстетической в том числе, — которую несут работы Шишкина (в особенности это относится к фотографиям 20—30-х годов), исключала возможность описательного подхода к материалу. Каждый кадр говорил, что называется, сам за себя, и задача комментатора заключалась, в общем, в точном объяснении того, что оставалось «за кадром» — социально-политической, общественной, нравственной атмосферы тех лет. Задачу эту удалось решить успешно. Фоторассказ о времени по-настоящему волнует.

Э. БЕЛТОВ

Сергей Вишняков **Пусть словам будет тесно...**

Речь пойдет об отчетной выставке крупного московского фотоклуба Дома культуры «Новатор» за 1979 год. Но сначала об одной детали, не связанной, казалось бы, с фотографическим мастерством, но имеющей некоторое отношение к разговору. О подписях под снимками.

О, это тонкое искусство! Подпись может обогатить фотографию, а может и ограбить ее, может дать представление о мировоззрении автора, а может ввести зрителя в заблуждение. Коротенькие, чаще всего в одно или два слова, «сочинения» фотолюбителей из «Новатора» показались мне на редкость точными и емкими. Они в максимально лаконичной форме выражали замысел автора, порою весьма многозначный, его отношение к избранной теме, нередко несли дополнительную и притом существенную информацию, почти никогда не отвлекались на необязательные частности, скажем, на место и время съемки, сплошь и рядом подчеркивали зримую остроту или комичность изображения.

Вот работа Е. Глазачевой «Балет». Лысеющий мужчина с «научным» лицом и фотоаппаратом в руке странным, неловким и одновременно изящным движением пытается перепрыгнуть лужу, но попадает ботинком в самую середину ее, а лужа эта с помощью нехитрых фотографических фокусов выглядит непреодолимой как океан... Тут много всего: и характер конкретного человека, и верно подмеченная особенность поведения мужчины, когда на него смотрит через объектив молодая женщина, и чувство тщательно скрываемого бессилия перед мелкими, как лужа, но непреодолимыми обстоятельствами, и собственное отношение автора к лужам в городе.

«Посвящается Шукшину» — так назвал свой снимок Г. Аргиропуло, хотя мы здесь вовсе не видим знакомого лица Василия Макаровича. Лукавое и хитроватое выражение глаз, задубевшая под солнцем кожа в грубых морщинах, неряшливая, но естественная недельная щетина на небритых щеках, а на заднем плане — стена деревенской избы. Конечно же, это типичный шукшинский «чудик». В. Поляков увидел не такую уж уникальную ситуацию. Развесистое дерево на холме и четверо художников. Кто-то пристроился с мольбертом на широких ветвях, кто-то сел на корточки у подножья ствола, кто-то независимо отошел в сторону, но недалеко, метра на три... Снимок называется «Разные точки зрения». Формулировка неброская, не бьющая на эффект, но попадающая, однако, в самую точку. Все ясно: перед холмом расстилается тот самый ландшафт, который нужен понимающим в своем деле живописцам, и, похоже, разница между их полотнами будет не более расстояния между их мольбертами. Подпись под фотографией обнаруживает и пятую точку зрения, пожалуй, наиболее оригинальную — точку зрения автора снимка.

Примеры такого рода можно продолжать и продолжать, но, наверное, нет смысла. Знакомство с выставкой они не заменят.

А жаль... Жаль, поскольку саму выставку, по-видимому, мало кто видел. Даже в выходной день в залах Дома науки и техники на Волхонке, где была развернута в конце года эта экспозиция, бродили лишь редкие, случайные посетители. Тут достаточно наглядно проступает некий парадокс нашего фотолюбительства, предъявленный для всеобщего обозрения авторами выставленных снимков. Клуб «Новатор» заслужил за многие годы серьезную репутацию, но знают о ней в основном только фотолюбители да, быть может, их знакомые. Нелепо было бы представить себе прекрасный театр, пусть даже и самодеятельный, на спектаклях которого собирались бы лишь сами актеры-любители. Актеры-то придут, но жив театр публикой.

А в фотографии... Есть творческий опыт, есть техническое мастерство, есть художническая острота и глубина взгляда, есть даже непростое умение развешивать фотографии на выставке таким образом, чтобы исподволь формировать впечатление зрителей. Нет аудитории. И это грустно. А главное, досадно. Надо, видимо, изобретать новые формы контакта высококлассной любительской фотографии и человеческих глаз. Какие? Трудно сказать сразу. Это проблема, заслуживающая подробного разбора. Возможно, если люди не идут к фотовыставке, то пусть фотовыставка идет к людям: в подземные переходы, фойе зрелищных зданий, коридоры вузов и учреждений... Иначе эстетический заряд, с таким трудом и муками заложенный в любительское фотоискусство, будет часто пропадать впустую.

А в том, что этот самый заряд наличествует, экспозиция «Новатора» убеждает вполне. Прежде всего тем, что на ней практически нет заведомо слабых работ. Ниже определенного достаточно высокого уровня члены клуба не опускаются. Конечно, нельзя утверждать, что все представленные снимки несут на себе печать зрелого мастерства, здесь есть и типичные любительские красоты, многозначительные и кокетливые этюды, претенциозные пейзажи, но на многих других выставках они с полным правом выглядели бы «заездными» творческими удачами. А тут не кажутся таковыми лишь в сравнении с лучшими фотографиями, которые передают остро и точно увиденные характеры, неожиданные изобразительные аллегории, тонкую насмешку или даже сарказм...

Характерная черта — многие авторы снимков тяготеют к изображению мастерства, самозабвенного и талантливого труда. Хорошо уже то, что в клубе понимают зрелищность мастерской работы — будь то сенокос или монтаж металлических конструкций, спортивная ярость ватерпольного матча или таинство добывания пантокрина из маральих рогов. Еще важнее то, что фотографы стремятся не просто запечатлеть истинно выигрышную картину, но сделать это по-своему, под своим собственным углом зрения.

На этой выставке ни один снимок не вызывает неприятных сомнений: а нужно ли было тратить на этот кадр время, пленку и бумагу? Тут каждая работа свидетельствует: ее автор не мог не создать этой фотографии, она для него не случайна. Иногда, правда, понимаешь это не сразу, а по некотором размышлении — тем дороже становится это маленькое собственное открытие.

Среди экспонировавшихся портретов довольно много известных лиц — и это тоже существенная грань творческого кредо «Новатора». Артисты А. Райкин и Ю. Никулин, поэты П. Антокольский и Е. Евтушенко, гроссмейстер А. Карпов и академик В. Энгельгардт, профессор-хормейстер К. Птица и прекрасный фотограф А. Штеренберг...

Этих людей снимали тысячи раз, мы видели замечательные их фотографии. И тут человеку с фотокамерой так легко пойти на поводу у привычных изобразительных «ходов», начать эксплуатировать популярность неповторимых черт.

Но нет, на этой выставке что ни портрет, то новый взгляд на давно известное. Даже позерствующий американский боксер, который после победы кричит обычно в зрительный зал: «Я самый сильный!», и зал восторженно отвечает: «Да!», так вот, даже этот «порхающий, как бабочка, и жалящий, как оса», темнокожий спортсмен выглядит на снимке Ю. Лунькова совсем иным, «на себя не похожим».

Есть работы нежные и теплые. Скажем, «Утренняя песня» Э. Мусина (деревенская красотка, закрыв глаза от счастья, распевает в собственном окошке) или «Мои друзья» В. Федая. Есть снимки сердитые, по-фельетонному разоблачительные. Например серия Е. Немчинова «Птичий рынок» (на одном из кадров — злой и, видно, умный старик по-хозяйски положил руку на клетку с птичками, которыми торгует) или «Автосервис — впереди» С. Игнатьева (безнадежно занесенные снегом ряды машин). Есть фотографии эмоционально-философские. К примеру, серия «Время» А. Болдина (вросшие в чугунные парковые решетки шершавые стволы деревьев, искалеченные в извечной борьбе с металлом, но выжившие и дающие свежие побеги) или «Осенний вечер» В. Усманова (случайный, казалось бы, кадр — сумрачная подворотня, разбросанная по асфальту палая листва и на заднем плане — смазанные фигуры прохожих — но как здесь все не случайно...).

Словам тесно, мыслям просторно — не это ли лучшая гарантия настоящего мастерства?

А. ГУЩИН ИЗ СЕРИИ «АТОММАШ»

Ж. АЛЕКСАНДРОВ МОНТАЖНИКИ

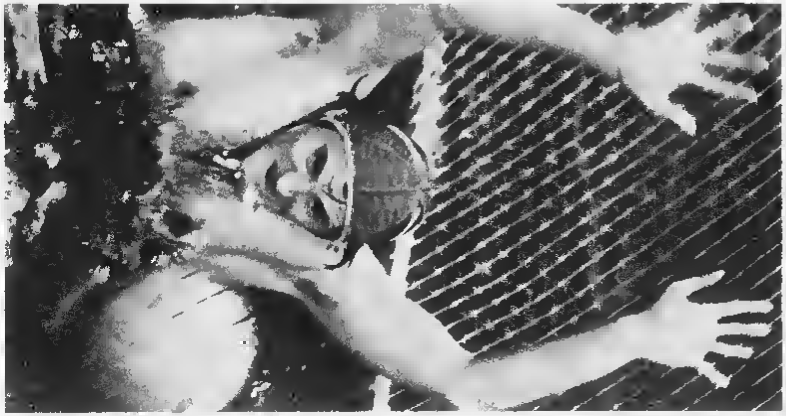
Б НЕМЧИНОВ ИЗ СЕРИИ «ПТИЧИЙ РЫНОК»

Г АРГИРОПУЛО УТРО

В УСМАНОВ ГОРОДСКОЙ СНЕГ

З МУСИН УТРЕННЯЯ ПЕСНЯ

Ь КРЕМЕР ДОЖДЬ



Ю. ЛУНЬКОВ ИЗ СЕРИИ «МАРАЛЫ»

В. СЕНИН НЕ ПРОПУЩУ

Г. ГЛАЗАЧЕВА, Ю. ЛУНЬКОВ ИЗ СЕРИИ «ХОККЕЙ НА ТРАВЕ»

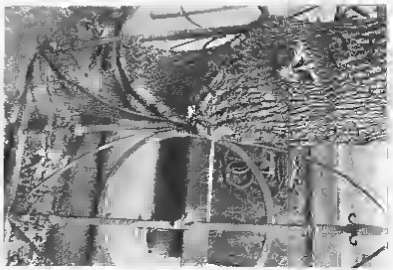
Ю. КОРОВИН. ПОСЕЛОК В ЗАПОЛЯРЬЕ

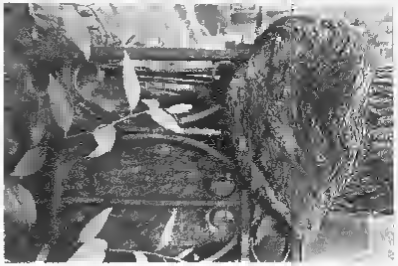
В. УСМАНОВ. ОСЕННИЙ ВЕЧЕР

Н. АЛЕКСАНДРОВ. В БАНКЕ

А. БОЛДИН ВРЕМЯ (ТРИПТИХ)

С. ИГНАТЬЕВ АВТОСЕРВИС — ВПЕРЕДИ



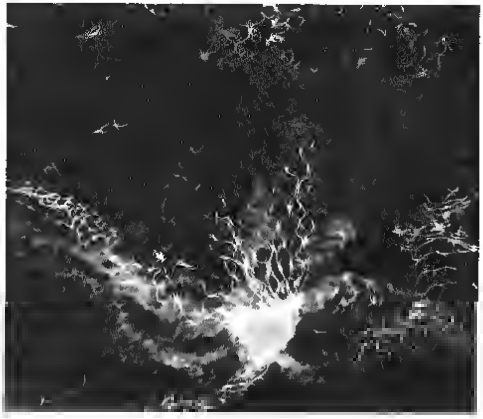


Ю. КОРОВИН ЧЕРНЫЕ СКАЛЫ

Е. ГЛАЗАЧЕВА ПОСЛЕ ДОЖДЯ

Юрий Герчук Рисует... тень

ШРИФТ В ПРОСТРАНСТВЕ



ДВИЖЕНИЕ

Фотография без камеры — фотограмма — применяется сейчас сравнительно редко, разве лишь в каких-то специальных, большей частью рекламных целях. Можно сказать, что эта своеобразная техника по каким-то причинам выпала из числа активных средств современного фотоискусства. Впрочем, в книгах, посвященных фотокомпозиции или истории светописи, можно иногда найти одинаковые снимки, представляющие собой красивую, но загадочную игру тонов — белое на черном, с контрастами и мягкими переходами. Снимки эти должны, видимо, служить предостережением: комментарии подчеркивают обычно бессодержательность этих «экспериментов ради эксперимента».

Между тем фотограмма — своеобразная и вполне «законная» ветвь фотоискусства со своими достаточно широкими и далеко не исчерпанными (в сущности до конца и не раскрытыми) художественными возможностями. Что же касается «беспредметных» опытов, авторами которых были знаменитые мастера 20-х годов — американец Ман Рей и работавшие в Германии венгр Моголи-Надь, то они во всяком случае отмечают собой лишь один из «полюсов» этой области фотографии.

Неизобразительный или остро парадоксальный характер этих снимков был не следствием отказа фотографа от применения камеры, но принципиальным решением особой творческой задачи. Говорил словами самого Моголи-Надя, они стремились зафиксировать не предметы, но «наши самими созданные (с помощью зеркальных или линзовых приспособлений, прозрачных кристаллов, жидкостей и т. п.) световые явления (моменты игры света)»*. Это была программа конструирования средствами фотографии новой новой художественной реальности — черта стиля, а не свойство техники.

Фотограмму нередко рассматривают в ряду тех средств фотоискусства, которые позволяют получать изображения, зрительно непохожие на привычную тоновую фотографию. Однако если в основе соляризационного снимка, изогелии, фотобарельефа и т. п. лежит все-таки обычным образом полученный негатив, то фотограмма делается по-другому с самого начала. Это обстоятельство имеет не только техническое но и принципиальное художественное значение— фотограмма не особый способ обработки обычного фотоизображения, но другой способ фотографирования — иное «фотографическое зрение».

Камера фиксирует световой поток, отраженный от предметов и организованный, превращенным в изображение при помощи объектива. Линзы объектива могут сблизить пространственные планы изображения или же растянуть их в глубину (в зависимости от фокусного расстояния), но все равно они строят снимок по законам прямой перспективы. Фотограмма же фиксирует падающие тени предметов от определенного источника света (разумеется в негативном изображении). Ее построение определяется не перспективой, а теорией теней (прикладной наукой, хорошо известной архитекторам).

Тень конечно, тоже изображение предмета, но изображение трансформированное, изображение особого рода. Что же она может дать художнику?

Здесь, пожалуй стоит предоставить слово замечательной художнице Н. Я. Симонович-Ефимовой, энтузиастке искусства силуэта и теневого театра.

«На подоле или на рукаве нашей одежды висит нитка. Никто, и вы сами не замечаете. Но вышли вы на солнце (ваша тень — перед вами) — нитка видна на тени совершенно отчетливо. Тень заметнее предмета? Да».

Предметы пестры, внимание смотрящего разбегается, и впечатление теряет в яркости, в то время как тень суммирует форму, убирает пестроту, вместо рельефов и многоплановости дает рисунок на одной плоскости. В рисунке тут разобраться легко, и удивительно то, что он, будучи однотонным, не претендуя последовательно на многоплановость, дает все же почувствовать рельеф».

То что мог бы нарисовать только величайший рисовальщик, может вызвать и существованию вспышки с помощью свойства предметов отбрасывать тень, подобную себе, но возвысившуюся до художественного синтеза. Потому что тень обобщает. Рисунок синтетичный родится в этом случае сам.

Пример хорошего силуэта дают тени от предметов при солнце. Формы их наполненны и просты, группы слиты в одно целое и характер их есть характер очень гармоничного, очень строгого исполнения. Предмет, особенно собрание предметов — сложно, иногда запутанно. Тень проста. Букет густой и большой — как перепутан и как проста его тень на столе» *.

* Л. Моголи-Надь. Живопись или фотография. М., 1929, стр. 37.

* Н. Я. Симонович-Ефимова (1877—1948). Теневой театр. Рукопись 1946—1947 гг. Благодарю сына художницы А. И. Ефимова за предоставленную возможность воспользоваться еще не опубликованной работой.

ЧЕРТЕЖНЫЙ НАТЮРМОРТ

ЛЕТА УЗЕКА

Автор этих строк была отличным живописцем, прекрасно владела силой нарядного и сочного цвета. Но это не мешало ей высоко ценить и мастерски использовать особую остроту минимальных средств теневого силуэта, лаконичного черного пятна с точно найденным контуром. В отрывках, приведенных выше, очень ясно выделен художественный смысл теневого изображения: удивительное соединение конкретности с сильным обобщением, решительной, очень часто экспрессивной трансформации натуры с сохранением достоверной предметности.

Положите несколько стебельков травы на лист фотобумаги, на мгновение осветите его сверху и проявите (этот несложный способ получения фотоизображения был испробован еще на заре фотографии ее изобретателями). Уже в этой простейшей фотограмме — белом силуэтном рисунке на густо-черном фоне вам откроется неожиданная красота и богатство вашего скромного мотива. В очертаниях колосков, цветов и листочков выявится, станет на редкость наглядным ювелирное изящество природного рисунка. Все детали, не теряя своего подчинения общей композиции, выделятся на черном ясно и четко (как упомянутая Симонович-Ефимовой нитка на подоле). В пересечениях стеблей, в мягких изгибах и угловатых сочленениях проявится орнаментальная ритмичность, ничуть не в ущерб непринужденной естественности их расположения на плоскости. Эта плоскость — фон, на который легла белая тень — всегда четко читается в фотограмме: однако растения не распластаны на ней, мы видим, что они были положены свободно и у них есть свое неглубокое живое пространство. Завернувшийся лепесток, ребром поставленный лист придают изображению трехмерность. Мы видим, в сущности, уже не тень, но лаконичное, стройное изображение стебельков различных растений, каждого — во всей характерности его природной структуры, всех вместе — в декоративном богатстве узорного, плоскостного рисунка. Удивительным образом на этой запечатленной тени их красота, действительно, заметнее, чем в подлинных живых травинках.

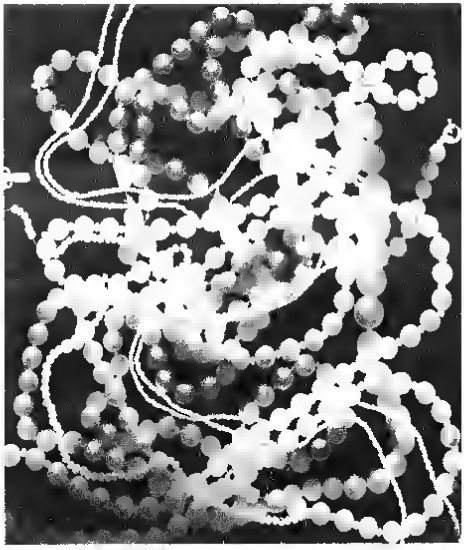
Но это еще только первый шаг в интереснейшую, при всей ее внешней простоте, область теневой фотографии. Есть вещи, которые как бы предназначены для фотограммы, удаются в ней без усилий, сами собой — предметы, в которых рисунок, контур преобладает над массой: узкие (как травинки или цепочки), ажурные (как кружева, как перистые, прорезанные листья). В этих случаях теневой рисунок часто кажется адекватным отображением предмета, едва ли не более точным и полным, чем «обычная» фотография.

Сложнее обстоит дело с вещами прозрачными, которые, кажется, сами просятся в фотограмму. Как ни соблазняет своей чистотой стекло, на тени неожиданно резко выступают все скрытые от глаза дефекты его поверхности и структуры. Снимок становится неприятно рябым. Использовать эту волнистость стекла выразительно, сделать эффект художественным не так-то просто. Кроме того, утолщения и грани стекла, преломляя свет, иногда бросают резкие блики за пределы формы предмета, нарушая его зрительную цельность. Но при всех этих сложностях стекло для фотограммы — материал интересный, богатый скрытыми возможностями.

И, наконец, непрозрачные массивные предметы, образующие обширное и цельное световое пятно. Выразительность такой тени и ее изобразительные качества определяются не только богатством контуров вещи, но и возможностью оперировать светом. Н. Я. Симонович-Ефимова ориентируясь на силуэт и на теневой театр, говорила лишь об однотонной, плоской тени с четко очерченным краем. Уже в этом случае художественные возможности изображения оказываются, как мы видим, очень большими. Но тень может быть (в условиях полурассеянного света) неравномерной по густоте, в краю ее — местами расплывчатым, нерезким. И для фотограммы это — новая возможность получения более сложных пространственных и пластически обогащенных изображений.

Положенный на фотобумагу и освещенный мягким светом шарик даст резкий блик в точке соприкосновения с бумагой и плавные полутоновые переходы к более темному краю. Если свет будет при этом направлен вкось, не перпендикулярно бумаге, тень вытянется, станет овальной. Форма предмета на тени при удачном сочетании прямого и рассеянного света получается своеобразно пластичной и сложной. Она не повторяет натуру во всех деталях, но преобразует ее. Возникает обобщенная и мягкая лепка формы, далеко не натуральная, порой странноватая и все-таки по-своему убедительная. Одни детали выступают отчетливо, другие теряются совсем или мягко расплываются в сумраке фона. Косой свет меняет пропорции, резко перекашивает углы и придает вещам острую экспрессию

ТРАВИНКИ



«УСЫ

гротескные «жесты». Поворачивая предмет под светом, перемещая лампу, можно заранее, до съемки, найти и отработать выразительную, точную композицию. При этом «профильное» строго параллельное бумаге положение предмета оказывается вовсе не обязательным. Фотограмма допускает различные, порой довольно сложные ракурсы, они помогают построить изображение в глубину, обыграть очень своеобразные пространственные возможности фотограммы.

Пространство в ней неглубокое, лишенное перспективных сокращений. В нем даже осуществляется нечто вроде обратной перспективы, потому что удаленные от изобразительной плоскости части предмета оказываются на тени крупнее, и не мельче более близких. В то же время глубина здесь выражена очень актично, подчеркнуто. Все то, что непосредственно прилегало к плоскости, образует передний план, четко очерченный и наиболее контрастный, а то, что от нее отдалено, размывается, теряет и резкость и контрастность, будто погружается в мутноватую, темную воду. (Кстати сказать, этот эффект воды с «плавающими» на ней соринками и листочками, с еле «просвечивающими» из глубины подводными растениями очень легко достигается в фотограмме.) Заметим, то, что прилегало к бумаге, всегда выглядит на фотограмме близким, а то, что находилось впереди, ближе к источнику света, отделяется, размещается позади переднего плана. Пространственная композиция снимка здесь обратная по отношению к реальному размещению снимаемых предметов.

Конечно, тень на фотобумаге получается светлой, а свет — темным. Это, в сущности, негатив, но если для обычной фотографии негатив есть лишь полуфабрикат, то для фотограммы это вовсе не обязательно. В тоновом негативе образ предмета нередко получается не менее, а порой и более выразительным, чем в позитиве. Однако фотограмму, разумеется, можно переводить затем и в позитив, печатая его обыкновенным контактным способом и получая темное изображение на светлом фоне.

Как ни разнообразны художественные возможности теневой фотографии, ее тематический диапазон отнюдь не ограничен довольно резко самим размером фотографируемых предметов. Тень может быть больше предмета, но не меньше его. Фотограмма не допускает изображения, которое меньше самого объекта. Поэтому ее основная сфера — натюрморт. Своеобразное, пусть условное, расширение этой сферы — выход к сюжетному изображению может дать теневая игра с куклами или статуэтками, наконец, использование фигурок, специально для этого вылепленных, вырезанных из бумаги... Но последнее, в сущности, уже уводит нас куда-то за грань собственно фотографического искусства.

Фотограмма технически проста, она требует минимального оборудования и очень быстро уже в самых первых опытах, начинает давать выразительные, художественно острые результаты. Это техника актерская, требующая изобретения, изобретательности, композиционного чутья. Она учит сознательно оперировать поверхностью, глубиной, рельефом, размещать и уравновешивать предметы в плоскости изображения, строить силуэт, искать контур, добиваться цельности графического построения. Иначе говоря, фотограмма заставляет фотографа все время чувствовать себя художником. И при всем том это — быстрая техника. Готовый результат здесь отделен от съемки считанными минутами, а не часами. «Охота за тенью» — занятие увлекательное, затягивающее. Один отпечаток сразу тянет за собой многочисленные варианты. Они то удивляют неожиданными, непредусмотренными эффектами, то радуют четкостью заранее запланированного и иными средствами недостижимого результата.

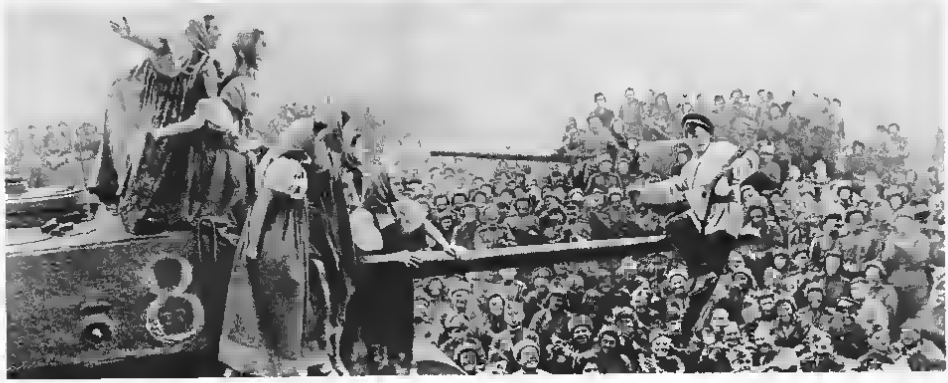
Своеобразные возможности обобщения формы и преображения будничного материала, необычная для фотографического изображения способность организовать и украсить не нарушенную иллюзионистическими эффектами плоскость делают фотограмму особо пригодной и привлекательной для всякого рода художественно-прикладных целей — книжных обложек и форзацев, рекламных плакатов, упаковок. Однако в «чистом» фотограмма далеко еще не исчерпала художественного богатства игры теней. Вопреки сложившейся традиции, эта своеобразная детябь фотоискусства способна, как мне кажется, очертить свой собственный круг чисто творческих, а не только прикладных задач. Тот круг, где «мелкая» фотография без камеры могла бы развиваться и жить по присущим ей художественным законам, не конкурируя с «большой», но и не отменяясь ею, как живет, например, кукольный театр рядом с «настоящим» — актерским.

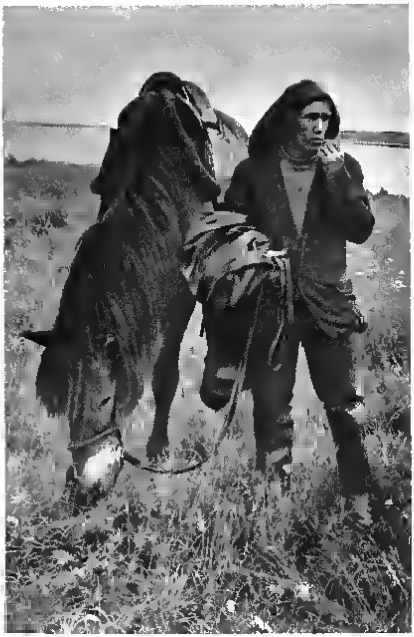
Владимир Серегин Завидная биография

ФОТО **ОЛЬГИ ЛАНДЕР**
МИНОМЕТЧИКИ 3-Й УКРАИНСКИЙ ФРОНТ
САНИНСТРУКТОР ВАЛЯ ГРИБКОВА
КОНЦЕРТ ФРОНТОВОГО АНСАМБЛЯ

ОЛЬГА ЛАНДЕР

Легендарные годы войны и легендарные люди — фронтовики. Легенда из легенд — женщины на фронте.
Мы с уважением говорим о фоторепортерах. Мы склоняем голову перед подвигом военных фотокорреспондентов, и мы должны мобилизовать все мыслимое чувство благодарности к женщинам — фронтовым фотокорреспондентам. Их было на всю Действующую армию считанные единицы. А на огромный 3-й Украинский фронт — одна. Ольга Александровна Ландер.
Страшная эпоха — война, но по законам диалектики, в ней была и прекрасная особенность. Испытания такого масштаба потребовали от каждого человека полного, исчерпывающего духовного раскрытия, выявления всех наличных нравственных и физических ресурсов. Не окажись Ольга Ландер по воле судьбы, но прежде всего по собственной воле сотрудником фронтовой газеты «Советский воин», мы, быть может, так и не узнали бы о поразительном букете ее человеческих и профессиональных качеств, а значит, и сами утратили бы что-то важное и серьезное.
Мужества. Весной сорок четвертого наши войска вели наступление в районе Кривого Рога. Ситуация сложилась чрезвычайно сложная — из-за распутицы и страшной грязи отстали тылы с боеприпасами и горючим. Солдаты и местные жители перетаскивали ящики со снарядами на руках за пятнадцать-двадцать километров. Фронтовой газете «Советский воин», где служила Ольга Ландер, необходимо было напечатать снимки, показывающие эту тяжкую военную работу. Накопились у редакции и другие нужды в фотографиях. А главное, фоторепортеру дали задание — обязательно разыскать конно-механизированный корпус генерала Плиева, приближавшийся к этим краям.
Машины были на тех дорогах бесполезны. Потребовать самолет никому и в голову не пришло. Корреспондент О. Ландер отправилась в командировку пешком. Семь суток понадобилось ей, чтобы отснять десяток тем и добраться до плиевских казаков. Семь суток! Комментарии излишни.
Женственность. «На войне я под мужика не рядилась. И женского облика не теряла», — обронила в разговоре Ольга Александровна, и





за ее словами стояло многое. Не будем спорить о том, как понимать слово «женственность» в подобных условиях. Но одета Ольга Александровна была в ладную по фигуре пригнанную шинель, пилотку носила ловко и красиво. Старалась выглядеть хорошо. Впрочем, это не помешало ей однажды проползти в новенькой шинели несколько сот метров под ожесточенным огнем да по жидкой грязи — надо было добраться до наблюдательного пункта командира 236-й дивизии генерала Фесина, чтобы поздравить его с присвоением звания Героя Советского Союза и сделать снимок на первую полосу. А щегольскую пилотку пробило как-то раз осколком мины в разгар съемки.

Женщине на фронте — это было невероятное и заглядочное явление даже для тогдашних читателей газеты «Советский воин». Поэтому, когда под боевыми снимками появлялась подпись «О. Ландер», никто и не предполагал, что «О.» — это не Олег или Остап. И только 8 марта 1944 года газета напечатала «тематическую» фотографию — сержант Валентина Грибкова, в прошлом продавщица модных шляпок, вытаскивает с поля боя раненого солдата. А внизу — подпись: Ольга Ландер. Это была сенсация. **Гордость.** Нужно было сфотографировать кавалера ордена Славы. Ландер прибыла на огневые позиции минометной батареи младшего сержанта Дедикова, награжденного двумя орденами Славы, сфотографировала его и решила возвращаться в редакцию. Но в этот момент наблюдатели обнаружили скрытное передвижение гитлеровцев по узкой лощине. Батарея получила приказ обстрелять врага. И тут бы ло еще не поздно уйти, никто этого даже и не заметил бы. Она не ушла. Как легко понять, на залпы наших минометчиков противник ответил плотным огнем, а в бою не бывает без потерь.

Ландер вернулась невредимой. В редакции узнали о том, что она без всякой нужды осталась под огнем, на передовой, и редактор Н. Филиппов резко выговорил за это фотокорреспонденту. Она вспыхнула и ответила: «Я не могла допустить, чтобы обо мне подумали плохо».

Преданность делу. Фотографировать — трудно. Хорошо фотографировать — еще труднее. Фотографировать хорошо и быстро — не просто трудно, а сверх всякой меры. В мае сорок третьего на страницах «Советского воина» были опубликованы двадцать одна фотография. О Ландер. Цифра эта говорит больше любых слов. Но полковник в отставке Н. Филиппов утверждает, что нередко молодому фотокорреспонденту возвращали неудачные ее работы, изо всех сил стараясь не обидеть. Ольгу. И она не обижалась, что подтверждается результатами. Постепенно научилась, выработала в себе шестое, седьмое и все прочие чувства, необходимые репортеру. Вот пример проявленной интуиции, позволившей предугадать событие. Номер газеты от 24 февраля 1944 года редакция решила целиком посвятить тому, как отпраздновут День Советской Армии войска фронта. Значит, все материалы — срочные. Ландер обязали дать портрет летчика, сбившего в этот день вражеский самолет. Но как найти его? А вдруг 23 февраля вообще не произойдет воздушных боев? Или, что еще вероятнее, бои произойдут, самолеты противника будут сбиты, но в каком-нибудь полку это случится? Инсценировать такой надир невозможно. И не нужно. И не понадобилось. Ольга все рассчитала точно и оказалась в тот самый момент и в той самой точке, где боевые друзья обнимали летчика-истребителя Буйкевича только что сбившего гитлеровского аса.

Ольга Александровна воспитала в себе еще одно профессиональное качество, которое дорого стоило и в те годы, а сейчас ему просто нет цены. Снимая в таких трудных условиях и в такой спешке, она всегда, чего бы это ни стоило, успевала записать в блокноте, кто именно оказался в кадре, и не только фамилию, но и номер подразделения, части, соединения, место съемки и обстоятельства ее.

Историчность — так я назвал бы главное свойство фотодокументов, созданных этой женщиной. Она собирается теперь передать свой военный архив музею Советской Армии. Нет сомнений, что этот дар будет принят с признательностью.

У Ольги Александровны Ландер завидная биография. Она сумела быть необходимой людям и времени. После войны она лейтенант запаса, продолжала делать свое репортерское дело, работать в газете «Советская Россия». Объездила с фотокамерой всю страну, остановила тысячи прекрасных мгновений, запечатлела будни и праздники великих строек.

Тут надо что-то сказать для завершения этих заметок что-то такое, что сказать непросто. Ну, в общем: Спасибо вам, Ольга Александровна! Спасибо за все!

Анаталий Баканав **Монтажная съемка**

В последнее время среди фотолюбителей все большее распространение начинают получать слайд-фильмы. Будучи делом относительно новым и недостаточно разработанным, этот вид фотолюбительского творчества пока еще не имеет определенных установившихся приемов, которые вырабатываются по мере накопления опыта.

Как показывает практика, съемка слайдов сериями имеет гораздо большее распространение, нежели съемка «одиночных» кадров. Дело в том, что слайды, в отличие от обычных отпечатков, требуют для их просмотра проецирования на экран, а это, в свою очередь, связано с подготовкой помещения, установкой проекционной аппаратуры. Такую сложную подготовительную работу нецелесообразно проводить для демонстрации одного или нескольких кадров. Поэтому слайды, как правило, снимают и показывают циклами, сериями, фильмами.

Первые попытки создания слайд-фильмов у многих фотолюбителей заканчиваются неудачей. Причины этих неудач чаще всего кроются в том, что автор будущего слайд-фильма не всегда хорошо понимает природу этого вида фотоискусства и его особенности. Прежде всего это относится к технике съемки и построению монтажных переходов. Зачастую малоопытный автор, задавшись целью сделать слайд-фильм, начинает снимать подряд все, что, по его мнению, относится к выбранной теме. При таком подходе рассчитывать на успех не приходится, поскольку простой набор фоторабот, пусть даже на определенную тему, еще не является слайд-фильмом.

Дело в том, что слайд-фильм — это не просто серия фотографий, объединенных общей темой, не случайное сочетание снимков, а четко построенная цепь кадров, логически связанных между собой эпизодов, по которой идет развитие повествования на экране.

По своей природе слайд-фильм занимает промежуточное положение между фотографией и кино. Он хотя и состоит из отдельных кадров, но может рассматриваться только как их совокупность, как единое целое. Это — самостоятельное произведение искусства с четко выраженной идеей. Непонимание или недооценка этого факта часто приводит к тому, что из хорошего замысла, воплощенного иногда в интересных кадрах, получается лишь серия случайно подобранных слайдов, а не слайд-фильм.

Все кадры слайд-фильма должны быть выстроены в такой последовательности, чтобы содержание каждого кадра как бы вытекало из предыдущего и вместе с тем было связано с последующим.

Эффективность монтажных переходов будет зависеть от того, насколько технически грамотно и художественно выразительно они построены. При неумелых или недостаточно продуманных межкадровых переходах могут возникать смысловые разрывы, теряется нить сюжета, «фильм-эффект» пропадает.

Соединение отдельных кадров в фильм называется монтажом. Поскольку плавность монтажных переходов должна быть предусмотрена еще в ходе съемки, важно умение «снимать монтажно» и прежде всего умение «монтажно мыслить». Сущность «монтажного мышления» заключается в том, что автор еще до съемки обдумывает, кадр за кадром, построение всего будущего фильма, его драматургию, развитие образной мысли и способы ее фотографического воплощения. При этом должна учитываться не только монтажность смежных кадров, но и монтажность отдельных эпизодов фильма.

Плавность монтажных переходов достигается, как правило, их согласованностью по направлению движения, месту, направлению и характеру освещения, по крупности планов, плотности смежных кадров, их цветовому тону и т. д.

Когда в двух или более кадрах показывается один и тот же движущийся элемент, нужно следить за тем, чтобы направление движения в них было единым. Переход от одного плана к другому, укрупнения внутри эпизода также должны идти в одном направлении. Если, например, в одном кадре показать лодку, плывущую по реке слева направо, а в следующем, задуманном как укрупнение предыдущего, — ту же лодку, но двигающуюся справа налево, то ощущение непрерывности действия исчезнет, и зритель подумает, что это другая лодка.

Если по ходу повествования меняется место съемок, какой-то эпизод снимается в одном месте, а последующий — в другом, то зрителя надо подготовить к этому с помощью дополнительной информации. Без нее этот переход будет неожиданным и непонятным, произойдет резкий «пространственный скачок».

При неудачных монтажных переходах могут возникать и так называемые «временные скачки». Нельзя, например, заставить зрителя поверить в непрерывность события, если один кадр снят при низко стоящем солнце, а второй, служащий якобы его продолжением, — в полдень.

Обычно эпизод слайд-фильма состоит из ряда кадров, снятых разными планами, от общего до крупного. Каждая смена планов должна быть осмысленной и необходимой. Так не следует прибегать к крупному плану, если он не способен сообщить зрителю ничего нового, если все элементы кадра уже «прочитаны» на предыдущем, более мелком.

Резкая смена масштаба изображения в смежных кадрах также может привести к потере смысловой связи. Если сначала показать человека во весь рост общим планом, где мелкие детали не видны, а потом крупно — орден на его груди, то не будет понятно, кто его владелец. Здесь целесообразно ввести промежуточный средний план с изображением этого человека по пояс.

Кадры, имеющие значительную разницу в плотности, плохо монтируются. Нельзя за темным кадром ставить очень светлый и наоборот. Глазу человека необходимо какое-то время, чтобы привыкнуть к различной яркости изображения.

Так же плохо монтируются между собой кадры, имеющие различную цветовую тональность. Предположим, на одном кадре показаны лес, река и группа туристов у костра. Общая тональность — зелено-голубая. Если на следующем плане показать фигуру туриста в яркой красной куртке, тональность будет уже иной, красно-оранжевой. Плавность перехода нарушится.

Конечно, иногда резкий тональный или цветовой скачок может служить дополнительным выразительным средством, но в этом случае он должен быть хорошо продуманным и оправданным.

Тональная «немонтажность» кадров слайд-фильма часто получается вследствие различного цветового баланса пленки или как результат обработки. Поэтому желательно при съемке слайд-фильма пользоваться пленкой одного номера эмульсии, а обработку вести в одинаковых условиях и лучше всего одновременно.

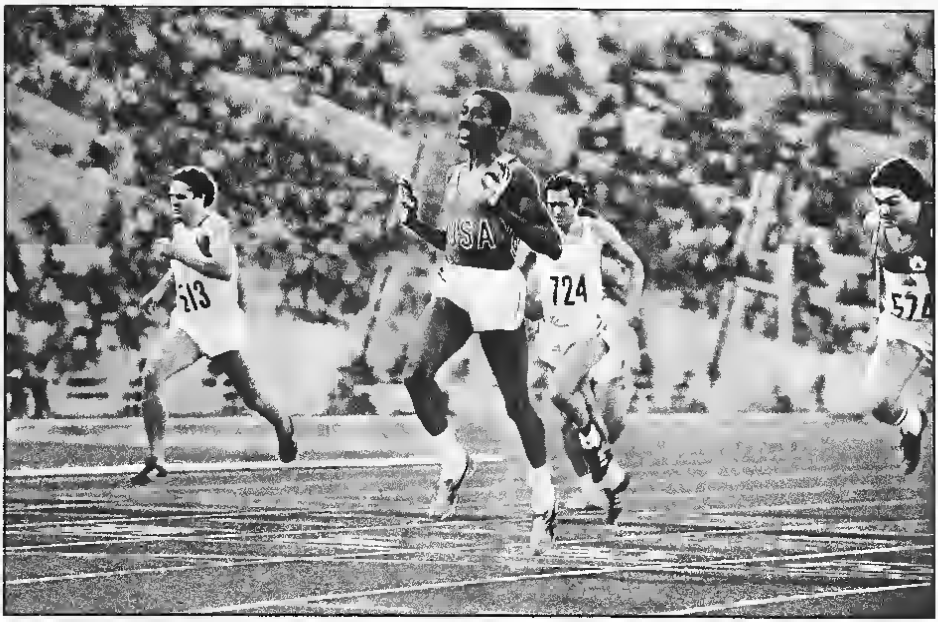
Следует помнить и о том, что сменные объективы могут иметь различное спектральное пропускание и давать более «холодное» или более «теплое» изображение одного и того же сюжета.

Иногда два кадра не монтируются между собой по направлению движения. Тогда можно один из них зеркально перевернуть. Естественно, здесь не должно быть элементов, которые разоблачат этот нехитрый прием (различные надписи и т. д.). В некоторых случаях можно включать кадры-перебивки, содержащие какие-либо нейтральные детали, изображение летящей птицы, окружающую обстановку и т. п. Для тональной плавности перехода можно включить кадр-перебивку с изображением ветки дерева с пожелтевшими листьями; тональность кадра будет желто-зеленой, то есть промежуточной. Перебивки снимаются заранее, «про запас». Очевидно, что такие перебивки не должны появляться слишком часто.

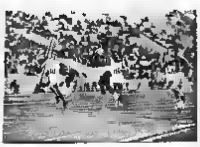
Монтажная съемка — необходимое условие для создания слайд-фильма. Несоблюдение законов монтажа может привести к утрате ясности изложения темы. А это значит, что отснятые кадры так и не станут слайд-фильмом.

Комментирует автор

АНДРЕЙ КНЯЗЕВ СЧАСТЛИВАЯ ДОРОЖКА



Спартакиада 1979 года, финальный забег на 400 метров. Победил Стен Винсон из США. Стадион в Лужниках, время 19,50, пленка А-2, объектив F=135 мм, диафрагма 2, выдержка 1/1000 с. Казалось бы, все. Но информация будет неполной, если сейчас, когда финальные старты VII Спартакиады завершены, а до Олимпиады — рукой подать, не вспомнить прошедшее. А вспоминается не все с радостью.



От нашей газеты на спартакиаде работал один фотокорреспондент, который должен был побывать на всех соревнованиях в Москве и обеспечить редакцию снимками. В результате газета опубликовала 84 снимка собственного корреспондента и 5 снимков Фотохроники ТАСС и нештатных авторов.

Программа соревнований была составлена очень разумно. Получалось так, что я почти всегда успевал к финалу всех видов соревнований. Почему «почти»? Иногда не успевал, так как приходилось долго объясняться с сотрудниками ГАИ из-за отсутствия служебного пропуска на автомобиль для проезда к месту соревнований.

Техника работы газетного репортера включает множество дел, которые начинаются задолго до нажатия на спусковую кнопку затвора. Накануне я изучаю программу соревнований, маршрут передвижения, график работы и в то же время представляю себя на том или ином месте спортивного сооружения, ищу ракурс, «прокручиваю» в голове предстоящие события. Для меня съемка уже началась. Но это как сон. Всегда есть что-то, что в корне меняет наши планы, и тогда может выручить опыт, собранность и, — дай бог, ноги! Ноги, как и в спринте, порою решают все.

Спринт

100 метров для спринтеров — 10 секунд. Это и мало и очень много — за 10 секунд кинофототехника, собранная на стадионе, расходует сотни метров пленки. Что значит 10 секунд для фоторепортера? Вдумайтесь, если вы фиксируете мгновение продолжительностью в 1/1000 секунды. В какое из множества этих мгновений нажать на спуск? Где находиться? Какой использовать объектив, что показать в кадре? Предстартовую лихорадку? Старт? Борьбу на дистанции? Финиш? Радость победителя или драму побежденного? Что?

Стотысячный стадион замирает, кажется, у всех перехватило дыхание. Через 10 секунд все взорвется гулом голосов, приходит в движение. Будет ли у вас на пленке все это?

К чему приводит жадность

Естественно желание репортера показать одно событие с разных точек. Как отснять старт на 100 метров и успеть на финиш? Или ожидаешь атаки у одних футбольных ворот, а главные события развертываются у других. В секторе для прыжков в высоту есть отличная точка для съемки, но там вы будете (видимо, непоправимо) мешать судьям. Как быть во многих подобных случаях?

В ход есть. Можно использовать дистанционное радиоуправление. На спартакиаде я, наконец-таки, испытал такую систему.

На соревнованиях по боксу репортеры имели места, отнюдь не приспособленные к съемке. Через головы многочисленной армии представителей и судей можно было снимать объективом с фокусным расстоянием 200—300 мм. Не имея пропуска к рингу, я все же подошел к нему до начала соревнований и на свой страх и риск, установил моторную камеру с объективом 28 мм на штатив и подсоединил приемное устройство. Таким образом, у меня под контролем оказалось около 70% площади ринга. Когда начались бои, я работал камерой с объективом 300 мм и, по обстановке, нажимал на кнопку передатчика. Подобный метод я затем использовал в секторе для прыжков в высоту, на финальной футбольной встрече, на спортивной гимнастике. Дистанционное управление имеет, конечно, немало недостатков, но один из них, по-моему, очень чувствителен. Нет ощущения собственного присутствия, нет слияния репортера с видоискателем, нет живого механизма в руках, нет настоящего контакта с объектом ..

А судьи кто?

Как только не называют наш век — и космическим и электронным. На спортивных аренах он, пожалуй, длиннофокусный и электронный. Организационные обстоятельства вынуждают репортера все чаще обращаться к телеобъективам с фокусным расстоянием от 400 до 1200 мм и более. И не потому, что они превосходят по своим качествам телеобъективы 135—300 мм. Намного усложнилось передвижение с одного места на другое. К примеру, попав на какую-либо точку, вы не имеете гарантии, что вернетесь на прежнее место вовремя. И поднимается репортер выше и выше, удаляясь от места событий, что неизбежно требует увеличения фокусного расстояния объективов. Тем самым обедняется изображение. Теряется эффект присутствия. Исчезает из кадра зритель, репортер сам становится зрителем, и снимки получаются скучными и лишенными эмоций.

На Большой спортивной арене в Лужниках удобно снимать изо рва, окружающего поле. Казалось бы здесь можно найти великолепную точку. Бегут, толкают, прыгают, и кругом — зрители. Все так, но и здесь репортеру ожидают разочарования. Век электроники зажигает табло, считает секунды, взвешивает килограммы, замеряет скорость ветра и т. д. Электронные судьи способны фиксировать результаты во многих видах спорта! Но почему на легкоатлетическом поле появилось несметное количество технических судей и всевозможного персонала? Представьте себе барьерный бег. Спортсмены взлетают словно птицы. Стремительность. Динамика.

И вдруг — на стуле с достоинством сидит судья. У каждого барьера. Кадр «останавливается». Надо сказать, и чисто зрительское восприятие от обилия судей на вынгрывает.

Вспомните спортивную гимнастику. На помосте нет никого, кроме самих спортсменов. Бокс, борьба, футбол — здесь судья настолько динамичен, что сам становится участником спортивного зрелища. Однако разговор о «чистом» кадре включает еще один момент — поведение репортера. Надо быть судьей самому себе, контролировать свои передвижения так, чтобы не стать помехой ни спортсменам, ни судьям, ни зрителям, ни своим коллегам.

Стан Винсон

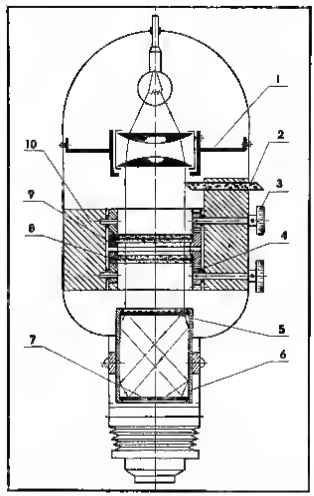
Настала очередь рассказать о герое моего снимка. В забеге на 400 метров ему досталась третья дорожка, и я долго не размышляя, встал с внутренней стороны на бровке, метрах в двадцати пяти за финишем. Основная забота заключалась в том, чтобы никто не перекрыл мое поле зрения. Раздался выстрел — и у меня внутри все напряглось. Несколько раз проверил резкость по финишной черте и жду. Снимая спринтеров, бегущих навстречу, трудно определить, кто впереди. Есть опасность промахнуться, так как кадр должен быть плотным, меньше шириы всех финишных дорожек. Лидер может оказаться сбоку или совсем уйти из кадра. Но Стен остался верен себе. Он улыбался.

Я выдохнул весь воздух и нажал на спуск чуть заранее. Мотор открутил два кадра.

А. КНЯЗЕВ,
фотокорреспондент
Объединенной редакции
«Московские новости»
на иностранных языках

ФОТОТЕХНИКА

Увеличитель для цветной печати



Фотолюбителям, работающим с цветом, известны неудобства при пользовании набором цветных субтрактивных светофильтров разной плотности: поиск и полной темноте нужного фильтра его установка в увеличитель. Объектив «Японьль-Колор», хотя и лишен этих недостатков (он снабжен механизмом плавной регулировки плотности всех трех цветов с подсвечивающимися шкалами), однако не допускает использование сменных объективов.

Небольшая переделка позволит установить несложное устройство для плавной и удобной регулировки цвета (см. рисунок). Принцип действия устройства заключается в частичном перекрытии линейного растра постоянным по плотности светофильтром.

Как видно из чертежа, плоскость негатива будет освещена равномерным светом, тем сильнее окрашенным, чем больше величина перекрытия растра 5 фильтром. Плоские зеркала 6, установленные по сторонам светосмесителя, заметно увеличивают освещенность негатива.

Конструкцию такого устройства легко встроить в любой увеличитель.

Из обычного увеличителя следует извлечь конденсор и вмонтировать его в верхнюю крышку рядом с лампой не дополнительной панели 1 так, чтобы обеспечить близкий к параллельному ход лучей. За конденсором, а хода лучей, закрепить светопровод 2 для подсветки шкал оптической плотности. На место конденсора вставить шахту светосмесителя с матовым стеклом 7. Ее габариты определяются форматом негативов. Сверху на шахта закреплен линзовый линейный растр 5. Его можно изготовить, отфрезеровав цилиндрическим камнем пластинке плексигласа и затем отполировав их войлоком. Расстояние между канавками — 0,5—1,5 мм, радиус кривизны — 0,5—1,5 мм.

Механизм ввода светофильтров крепится в средней части корпуса, между конденсором и растром, и включает в себя две шкалы 3, соединенные шестернями 4 с зубчатыми рейками и фильтродержателями 9 с фильтрами 8. Так как в субтрактивном режиме достаточно двух цветов, то количество фильтров в каждый фильтродержатель закладывается сообразно условиям печати.

Фильтродержатели могут двигаться в корпусе 10.

На практике устройство гораздо удобнее, чем обычная система закладываемых фильтров и дает хорошую цветокоррекцию.

В. ГАВРИЛОВ,
В. ЧАЛОВ

«Фотохема» — любителям

В Москве состоялся симпозиум, на котором специалисты чехословацкого предприятия «Фотохема» представили свои новые фотоматериалы.

— Уже 20 лет советский потребитель знаком с продукцией нашего предприятия, — рассказал корреспонденту АПН директор предприятия «Фотохема» инженер Светоплюк Спичак. — Начали мы с поставки черно-белых материалов рентгеновских пленок и бумаги. Затем мы освоили выпуск цветной бумаги и начали ее экспорт в Советский Союз. Сегодня это цветная бумага для немаскированных негативов и «Фомаколор ПМ-20» — для масированных негативов. В будущем планируем экспортировать новый материал улучшенного качества — «Фомаколор ПМ-30», покрытый с обеих сторон полиэтиленовыми слоями — на нем получаются еще лучшие результаты.

Фабрика «Фотохема» по советским масштабам может показаться маленькой, однако мы выпускаем широкий ассортимент продукции: все типы черно-белой пленки, включая специальные рентгеновские, черно-белым кинопозитив, 23 типа черно-белой бумаги, много цветной фотобумаги, пленки серию репрографических материалов, электрофотографические материалы «Фомастик».

Сейчас продолжаются работы над новым типом цветной бумаги — «Фомаколор-31» с улучшенной передачей желтого, синего и красного цветов, с повышенной скоростью и удобством обработки. Планируются поставки в Советский Союз обращаемой пленки «Фомахром» для дневного освещения чувствительностью 20 ДИН собираемся в ближайшие годы довести ее чувствительность до 22 ДИН.

Одновременно с обращаемой фотопленкой будут поставляться наборы реактивов для обработки наших пленок.

В дни работы симпозиума мы подписали контракты с «Союзхимэкспортом» о поставке цветной бумаги и обращаемой пленки, поставки, чтобы во время «Олимпиады-80» материалы фабрики «Фотохема» были в достаточном количестве в продаже. Национальное предприятие «Фотохема» выпускает цветные обращаемые пленки высокого качества, к примеру «Фомахром Д» предназначена для работы при дневном свете. Она производится с двумя значениями светочувствительности: «Фомахром Д-18» чувствительностью 18 ДИН, 45 ед. ГОСТа, 50 ASA, «Фомахром Д-20» — 20 ДИН, 65 ед. ГОСТа, 80 ASA.

При съемке на цветную обращаемую пленку необходимо соблюдать некоторые условия, влияющие на качество передачи цветов. Самая верная передача цветов получается при съемке в течение дня при ясной солнечной погоде. Утром и вечером состав света отличается от дневного, в нем преобладает желтый или оранжевый оттенок. Этот «импрессионистский» оттенок очень часто может усилить впечатление от снимка. Однако изменение передачи цветов в утреннее и вечернее время необходимо всегда учитывать.

При съемке с фотоэкспонометром рекомендуется корректировать цвет светового потока с помощью желтого светофильтра небольшой плотности, соответствующего копировальному светофильтру для цветной позитивной фотографии с относительной плотностью 15—20%. Для этой цели не применимы цветные светофильтры, предназначенные для черно-белой фотографии.

Правильная выдержка является очень важным условием получения совершенных результатов и ее необходимо определять по надежному экспонометру.

Общеизвестно, что один из важных факторов, заметно влияющих на качество цветной обращаемой пленки, — ее обработка. Пленка «Фомахрома» не является исключением из этого правила.

Набор химикалий, выпускаемый фабрикой в продажу, позволяет быстро и качественно обработать диапозитив в домашних условиях. Для сохранения хороших свойств и качества пленки «Фомахром Д» в течение всего гарантийного срока пленку следует хранить в оригинальной упаковке при температуре от +2 до +10° С, лучше всего в холодильнике.

В. ГУДКОВ

Как получить азотнокислое серебро

Во многих фотографических рецептах упоминается ляпис — азотнокислое серебро, которое не поступает в продажу. Без него не обойтись при самостоятельном серебрении зеркал, нужных для фотографических самоделок и ремонта измер. Оно необходимо для сверхмелкозернистого физического проявления усиления малоформатных негативов изготовления фотоизображения на ткани, дереве, керамике.

Азотнокислое серебро можно получить и самостоятельно в любительских условиях. Исходным продуктом может быть какое-нибудь поломанное ювелирное изделие из серебра — ножик старой ложки и т. п. или серебро, выделенное из отработанного фиксажа в виде шлама.

Ювелирное изделие не является чисто серебряным, а сделано из сплава с медью. Количество серебра определяется пробой, причем 875 проба соответствует 87,5% серебра, а 916 проб — 91,6% серебра.

Перед работой шлам нужно несколько раз промыть чистой водой, каждый раз аккуратно сливая ее с осадка. Это удобно делать в высокой пробирке после отстоя, отсасывая воду медицинской резиновой грушей. Серебряное изделие нужно обмыть теплой мыльной водой, а при сильном загрязнении — протереть фланелевой тряпочкой с нанесенной мятьюой содой или любой пастой для чистки серебра и мельхиора.

Важно соблюдать безукоризненную чистоту и осторожность, необходимую, впрочем, в работе с любыми реактивами. Не забывайте, что ляпис ядовит и его попадание внутрь организма недопустимо.

Процесс нужно вести в помещении, оборудованном вытяжкой или в крайнем случае на открытом воздухе. Залогом успеха является чистота всей посуды (как правило, фарфоровой или стеклянной) и использование дистиллированной воды.

Итак, серебро или сплав растворяют азотной кислотой. Для этого берут либо чистую (химическую) 10%-ную кислоту, либо для ускорения процесса заливают металл горячей дистиллированной водой, в которую понемногу добавляют крепкую азотную кислоту, примерно вдвое разведенную водой. Делать это необходимо под тягой, так как выделяются бурые пузыри двуокиси азота. Кислоту добавляют до полного растворения серебра, при этом на одну весовую часть серебра требуется около полутора частей крепкой азотной кислоты. Получается раствор азотнокислого серебра и темно-синей азотнокислой меди. Его выпаривают досуха в фарфоровой чашке, а оставшуюся сухую массу прокаливают, что дает возможность отделить азотнокислое серебро от медной примеси (при прокаливании нитрат меди разрушается и образующаяся окись меди выпадает в виде нерастворимого в воде соединения). Сухую смесь осторожно нагревают до расплавления в термостойкой стеклянной или фарфоровой посуде на плитке под тягой. Жидкая расплавленная масса почернеет от выделения окиси меди. Немедленно после прекращения выделения газа (когда вся медь выделилась) сплав сливают в другую посуду и после остывания растворяют в дистиллированной воде, беря не менее 20 частей воды на одну часть сплава. После отстаивания прозрачный раствор азотнокислого серебра сливают, отделяя от осадка окиси меди, а на него вновь наливают немного дистиллированной воды для извлечения остатков ляписа. Полученные растворы сливают и выпаривают досуха, а результате чего образуются кристаллы чистого азотнокислого серебра. Они могут сохраняться неограниченно долго в темной герметичной посуде в сухом месте. Если в качестве «сырья» берется шлам, осажденный гидросульфитом, после промывки его достаточно просто растворить в разбавленной азотной кислоте, так как он не содержит меди. Если же шлам получен в результате осаждения железом, последнее нужно предварительно растворить в 2-х сменах 30%-ной серной кислоты (по 3 суток в каждой смене с периодическим перемешиванием), а оставшееся практически чистое серебро промыть и растворить в азотной кислоте с последующим выпариванием.

А. ШЕКЛЕИН

Д. Луговьер Техника репродуцирования слайдов

Широкое распространение в последние годы цветных диапозитивов — слайдов — обусловлено, как известно, их чрезвычайно ценными качествами: великолепной способностью передавать детали, отличным цветовоспроизведением, сравнительной простотой обработки. Однако то обстоятельство, что слайд «готов к употреблению» — к проекции, к полиграфическому воспроизведению — непосредственно после его обработки, предопределило некоторую инертность в поисках путей преобразования цветного диапозитива: его тиражирования, изготовления цветных или черно-белых отпечатков и т. д. Хотя, строго говоря, исходный слайд в большинстве случаев требует коррекции — по цвету, плотности, надирование и даже по трансформированию. Зарубежными фирмами выпускается довольно широкий ассортимент фотоматериалов специально для работы со слайдами. Однако и на обычных материалах могут быть получены интересные результаты.

Практика разнообразных дополнительных работ со слайдами позволяет сформулировать задачи, которые могут быть решены несложными средствами:

1. Изготовление черно-белого или цветного негатива со слайда.

2. Тиражирование слайда (при съемке либо невозможно сделать несколько одинаковых дублей, либо трудно предвидеть, сколько их потребуется в дальнейшем). При тиражировании можно уточнить надирование, изменить формат.

3. Копирование с коррекцией цвета, плотности или контраста.

4. Копирование с изменением перспективных соотношений (например, устранение перспективных искажений или наоборот их подчеркивание).

5. Изготовление диафильма с форматом кадров 18×24 или 24×36 мм.

Очевидно, что только проекционное копирование может обеспечить выполнение перечисленных работ.*

Основой репродукционной установки для слайдов (фото 1, 2) служит оптическая скамья — жесткая направляющая с устройствами, позволяющими закреплять и соосно перемещать отдельные узлы: осветитель, рамку крепления слайдов, съемочную камеру. Направляющая может быть любого сечения, удобна и круглая стальная штанга диаметром 20—30 мм с продольным плиноводным пазом и фрикционными роликами, аналогично тому, как это сделано в некоторых моделях фотоувеличителей. Важно, чтобы штанга была достаточно прямолинейной с отклонением не более 0,2—0,3 мм по всей длине. Длина штанги определяется в основном фокусным расстоянием используемого объектива и масштабом увеличения оригинала. При объективе с фокусным расстоянием 100—105 мм, которого достаточно для работ со слайдами размером до 9×12 см и масштабах от 1:3 до 3:1, необходима длина скамьи около 800 мм (при больших увеличениях качество изображения обычно заметно снижается за счет падения общей резкости и возрастания зернистости).

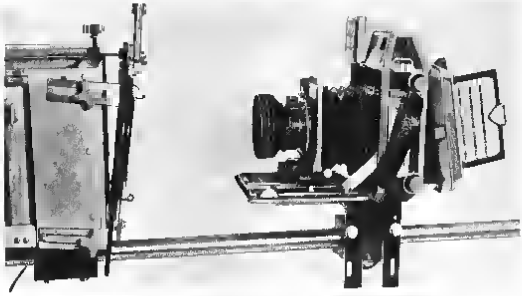


ФОТО 1

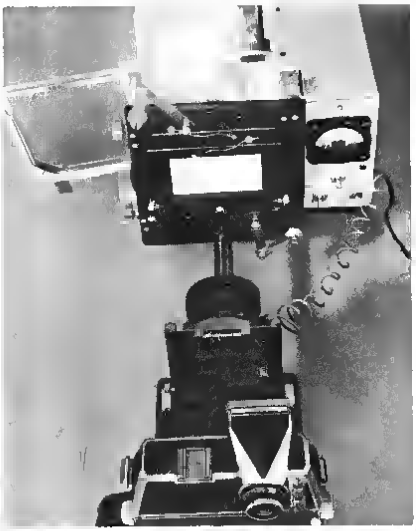


ФОТО 2

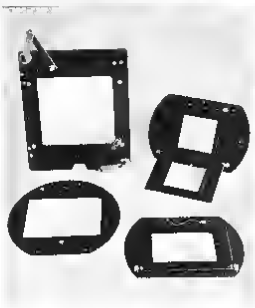


ФОТО 3

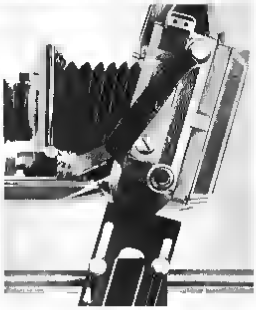


ФОТО 4

Направляющая закрепляется на опорах на удобной для работы высоте.

Осветитель данной конструкции представляет собой жесткий металлический короб, внутри которого на задней стенке смонтированы молочная лампа накаливания — для визирования, фокусировки и экспонометрии, и импульсная лампа в рефлекторе — для самой съемки, обе на горизонтальной передней панели, чтобы любую из двух ламп можно было поместить на оптической оси установки. В правой части осветителя, внутри корпуса, находятся электролитические конденсаторы и другие элементы схемы фотовспышки. На передней стенке, в правой, слегка утопленной части, помещен щиток с вольтметром, указывающим напряжение на импульсной лампе, от которого зависит энергия вспышки, а следовательно и плотность ноши. Здесь же расположены тумблеры включения лампы накаливания и переключения энергии вспышки, а также кнопка для несинхронного включения импульсной лампы. Спереди установлен узел крепления слайдов, а

* Контактное изготовление негатива со слайда применяется для изготовления черно-белых контрольных отпечатков со слайдов, но при этом очень трудно избавиться от мелких дефектов из-за неизбежной пыли на плотно сжатых пленке и плоском стекле.

Подготовка к съемке

аиутри осветителя находятся молочное стекло и рамка для светофильтров размером — в зависимости от величины копируемых слайдов — 9×9 или 13×13 см. Узел крепления слайдов подробно показан на фото 3. Он представляет собой плиту, изготовленную из алюминия закрепляемую на осветителе при помощи планок с пазами и зажимных винтов с барашками (фото 2). Таким образом, плита может быть закреплена под любым углом к оптической оси установки в пределах 10—15° в каждую сторону. В двух углах плиты шарнирно закреплены две планки с плоскими пружинами, на которых укреплены штифты с наибольшими шаровидными головками. Пружины постоянно прижимают штифты к плите, плотно прижатой оказывается и промежуточная рамка, так как штифты входят в специально предусмотренные для этого отверстия. Рамку с некоторым усилием можно поворачивать и перемещать вверх-вниз и в стороны, добиваясь нужного положения слайдов перед камерой. На промежуточную рамку ставится один из рамок альбомного типа (фото 3, внизу), зажимающая слайд соответствующего размера. Фиксация рамок осуществляется при помощи волосообразных усов из пружинной проволоки диаметром 1—1,5 мм, соответственно изогнутых и снабженных для удобства бобышками на свободных концах.

Узел крепления камеры (фото 4) должен быть достаточно жестким и допускать перемещение по вертикали для установки разных аппаратов.

Возможность наклонять камеру расширяет пределы трансформирования изображений.

Цветокоррекция осуществляется подбором светофильтров, а экспозиция устанавливается соответствующим диафрагмированием объектива. При некотором навыке можно с успехом использовать обычный экспонометр, измеряя интегральную плотность слайда при свете визирной лампы. Для средне- и крупноформатных аппаратов прекрасные результаты дает измерение экспонометром яркости матового стекла (но при этом нужно закрывать его от посторонего света). Репродуцирование слайдов при свете импульсной лампы обеспечивает высокую резкость изображения, но приводит к избытку синего цвета и повышенному контрасту. Последнее можно компенсировать уменьшением интенсивности проявления копии.

Выбор пленки. Для большинства фотолюбителей, впервые взявших в руки фотоаппарат, вполне естественно стремление поскорее приступить к съемке. Но как бы ни было сильно это желание, нужно запастись терпением и прежде всего детально ознакомиться с фотоаппаратом по инструкции, приложенной к нему. Особое внимание следует обратить на содержащиеся в описании предостережения, правила обращения с оптикой и ухода за ней. Фотоаппарат, даже простейший, является сложным, точным оптическим прибором и требует умелого и бережного обращения. Только при соблюдении этого условия он будет давать изображения хорошего технического качества и безотказно работать многие годы.

Подготовка к съемке начинается с примерной оценки освещенности объекта и с подбора соответствующей пленки.

Пленка представляет собой тонкую прозрачную целлулоидную ленту. Одна сторона ее покрыта светочувствительным слоем — эмульсией, состоящей из желатины (особый сорт животного клея), насыщенной светочувствительными микрокристаллами солей серебра и некоторыми другими веществами. После воздействия света эмульсия приобретает способность вступать в химические реакции с проявляющими растворами и образовывать микроскопические «зерна» металлического серебра. Эти «зерна» черного цвета, поэтому фотоизображение обычно имеет зернистую структуру. Чем мельче «зерно», тем выше качество изображения. Желатина легко набухает в воде, а при 35—40° может в ней растворяться (плавиться). Кассеты и фотобачок заряжают пленкой только в полной темноте. При этом нельзя касаться эмульсионного слоя, особенно влажными руками, так как следы от пальцев с эмульсионного слоя устранить нельзя. Полезно потренироваться на свету в зарядке кассет и бачка, использовав кусок испорченной пленки.

Пленки, как мы уже говорили, выпускаются шириной 16, 35 и 62 мм, сперируются в рулон (ролик), на катушках или на катушках, заложенных в кассеты. На упаковке пленки указана ее светочувствительность в единицах ГОСТа, рекомендуемая продолжительность проявления, срок годности, в течение которого сохраняются ее характеристики, номер партии, цена и фасовка (в рулоне на катушке или в кассете). В названии пленки включены ее тип и светочувствительность («Фото-32», «Фото-130», ЦО-22Д и т. д.)

Наша промышленность выпускает более десяти разновидностей черно-белых и цветных пленок. Мы познакомимся только с теми, которые обычно используют фотолюбители.

Черно-белые негативные пленки. «Фото-32» — мелкозернистая пленка с большой фотографической широтой, она способна передавать в изображении широкую гамму оттенков. Разрешающая способность — 125 лин/мм. Светочувствительность при дневном освещении — 32 ед. ГОСТа, при электрическом (лампах накаливания)—22 ед. ГОСТа. Рекомендуется для получения негативов, предназначенных для печати с большими увеличениями.

«Фото-65» — мелкозернистая, с разрешающей способностью 100 лин/мм. Светочувствительность при дневном освещении — 65, при лампах накаливания — 45 ед. ГОСТа. Рекомендуется для съемок в условиях средней освещенности. Наиболее подходит для большинства сюжетов на природе.

«Фото-130» — пленка с пониженной светочувствительностью (130 и 90 ед. ГОСТа) и разрешающей способностью 90 лин/мм. Рекомендуется для съемок при пониженной освещенности, а также для съемок подвижных объектов с короткими выдержками.

«Фото-250» — высокочувствительная пленка (250 ед. ГОСТа при дневном освещении, 350 ед. ГОСТа — при лампах накаливания) с разрешающей способностью до 75 лин/мм. Рекомендуется для съемок в помещении.

Пленки ЦО-22Д, ЦО-32Д, ЦО-22П и ЦО-32П — **цветные обращаемые**, для получения цветных диапозитивов. Первые две предназначены для съемок при дневном, а вторые — при электрическом освещении. Светочувствительность — 22 и 32 ед. ГОСТа соответственно. Обрабатывать эти пленки нужно в полной темноте (до процесса засветки).

На упаковке указана номинальная светочувствительность пленки. В действительности ее светочувствительность может быть больше или меньше. Например, «Фото-65» может иметь светочувствительность от 45 до 90 ед. ГОСТа. И если предстоит делать ответственные съемки, то рекомендуется покупать несколько пленок одной партии, из которых одну используют для пробных съемок. Начинающему фотолюбителю это следует запомнить на будущее.

Пленки поступают в продажу свернутыми эмульсионным слоем внутрь. Таким же образом они наматываются на спираль катушки проявочного бачка. В фотоаппарате и в фотоувеличителе пленку нужно располагать эмульсионным слоем к объективу.

Начинать лучше со съемок на природе в светлое время дня, зарядив фотоаппарат черно-белой негативной пленкой «Фото-65» или «Фото-32». Советуем хорошо освоить технику съемки на пленку какой-либо одной чувствительности и только потом использовать другие.

Полезно в паспорте кадра записывать, при какой выдержке и диафрагме был снят тот или иной кадр, расстояние, на которое был сфокусирован объектив.

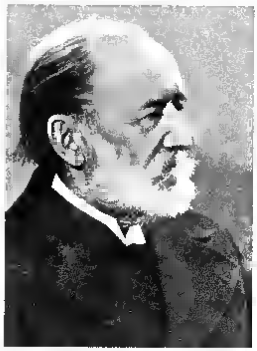
Нашу беседу мы закончим советами по хранению пленок. Хранить их нужно в металлических коробках или в полиэтиленовых мешках, чтобы предохранить от высыхания или воздействия различных испарений. Температура при длительном хранении должна быть 5—10° выше нуля. К концу гарантийного срока хранения светочувствительность черно-белых негативных и цветных обращаемых пленок может снизиться до 40%.

После вскрытия заводской упаковки остаревшие пленки проэкспонируют быстрее. Примерно то же бывает и с экспонированными пленками. Скрытое изображение со временем разлагается, восстановить фотографические свойства эмульсионного слоя невозможно.

Г. ЩЕПАНСКИЙ

Светлана Гаранина «Ученый в области фотографии...»

Кандидат педагогических наук



В. И. СРЕЗНЕВСКИЙ
ФОТО М. МУРАВЕЙСКОГО
(ЛЕНИНГРАД). 20-е ГОДЫ

СПРАВОЧНАЯ КНИЖКА
ФОТОГРАФА

«СПРАВОЧНАЯ КНИЖКА ФОТОГРАФА» В. И. СРЕЗНЕВСКОГО ВЫДЕРЖАВШАЯ НЕСКОЛЬКО ИЗДАНИЙ

РУССКИЙ
ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ «РУССКОГО ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ЖУРНАЛА» ВЫХОДИВШЕГО ПОД РЕДАКЦИЕЙ В. И. СРЕЗНЕВСКОГО

В статье, посвященной Вячеславу Измайловичу Срезневскому, в 3-м издании Большой Советской Энциклопедии, читаем: «Русский ученый в области научно-технической фотографии»*. Между тем и по семейным традициям и по образованию В. И. Срезневский был гуманитарием. Родился он 21 сентября (3 октября) 1849 года в Петербурге в семье русского слависта, филолога и этнографа, академика Измаила Ивановича Срезневского. В 1870 году В. И. Срезневский с медалью за конкурсное сочинение окончил историко-филологический факультет Петербургского университета и был оставлен при университете для подготовки к профессуре. В то же время он поступил на государственную службу преподавателем гимназии. Параллельно с учебой в университете и преподаванием в гимназии занялся изучением фотографии. Поводом к этому послужила необходимость иллюстрировать издания отца, академика И. И. Срезневского, точными копиями с древних рукописей и памятников старины. Наставниками В. И. Срезневского в изучении трудного в то время фотографического дела были заведующий фотографическим павильоном Главного штаба К. Д. Низовский и известный фотограф-любитель генерал Д. Г. Бирюкин.

Первой серьезной работой выполненной семнадцатилетним Срезневским весной 1866 года, было фотографирование фресок и мозаик Софийского собора XI века в Киеве. При низком уровне тогдашней фототехники сделать это было чрезвычайно сложно. Срезневский с честью вышел из серьезного испытания. Следующая работа молодого ученого — репродуцирование (более 300 негативов) рукописи древнего псалтыря XII века присланной на время из Италии в Академию наук («Болонский псалтырь»). Затем — точные копии «Русской правды», некоторых других рукописей и памятников старины для коллекций и изданий отца и для собственной диссертации. Интерес Срезневского к технической стороне фотографии становится все более глубоким. Еще будучи студентом, в 1869 году он изучил фотолитографию, затем последовательно гелиогравюру, автотипию на меди и наконец, эмульсионный, коллодионный и желатиновый процессы, из которых последний стал его главной специальностью в фотографии. Постепенно Вячеслав Измайлович становится одним из крупнейших теоретиков и практиков в области фотографии. Занятия фотохимией сблизили Срезневского с Д. И. Менделеевым и кругом близких к нему ученых, из которого возник потом V (фотографический) отдел Русского технического общества. Материалы фонда РТО в Центральном государственном историческом архиве СССР свидетельствуют о том, что инициатива создания отдела принадлежит В. И. Срезневскому.

С образованием отдела Срезневский становится его делопроизводителем, чуть позже — организатором и редактором его журнала — душой всех фотографических начинаний. Организационные способности и огромная энергия позволяли Срезневскому преодолевать рутину царских канцелярий и добиваться желаемых результатов, будь то открытие фотографических выставок в России, организация курсов или вывоз из России экспонатов на международные выставки. Объем статьи не позволяет перечислить все, что сделал ученый для развития русской фотографии. Ограничимся лишь краткой характеристикой его научной и педагогической деятельности.

Научная исследовательская и изобретательская деятельность Срезневского развивалась в двух основных направлениях: совершенствование самого фотографического процесса и фотографической аппаратуры и распространение применения фотографии как способа и метода исследования на другие научные дисциплины.

Срезневский был крупнейшим специалистом по бромжелатиновому процессу, которым начал заниматься в 1870 году с самого его появления в России. Прекрасно зная теорию и практику процесса, он разработал новые рецепты эмульсий для пластинок и бумаг, значительно улучшил состав самой бромжелатиновой эмульсии.

Свои знания он использовал на практике в 1881 году, когда в Петербурге была открыта лаборатория для приготовления светочувствительных веществ и слоев для фотографии. Ее создатели стремились следя за всем новым в области фотографии, испытывать новые способы, разрабатывать процессы и распространять их путем лекций, консультаций, сообщений в фотографическом отделе Русского технического общества. При лаборатории имелась небольшая механическая мастерская, в которой были сконструированы первые рольпленочные кассеты, первая негативная и бромистая бумага.

Одним из первых трудов лаборатории стала разработка способов применения высокочувствительной бумаги для записей научных наблюдений в сейсмических, магнитных, метеорологических обсерваториях, для фотографирования солнца в Пулковской обсерватории. Срезневский много потрудился и в деле усовершенствования фотографических аппаратов и приборов.

В 1875 году он сконструировал походный аппарат-лабораторию, который имел вид ранца и одновременно служил камерой для съемки и лабораторией для проявления мокрых коллодионных пластинок. До Срезневского подобная лаборатория размещалась в фургоне, запряженном парой лошадей.

В 1883 году ученый создал специальную камеру для экспедиции Н. М. Пржевальского в Тибет, в 1886 — водонепроницаемую камеру для морских съемок и камеру для съемок с воздушных шаров, а в 1887 изобрел прибор для измерения убывания и увеличения света во время солнечного затмения.

Сейчас, когда всему миру известны снимки Земли и других планет, сделанные космонавтами и автоматическими станциями, вглядываясь в историю, с большим интересом читаешь статьи Срезневского, опубликованные в 1883—1884 годах в журнале «Фотограф» под названием «Очерки применения светописи и изыскания в области космографии»*. Их автор пишет «В применении и астроно-

* ВСЭ изд. 3-е, т. 24, кн. 1, с. 382.

* «Фотограф» 1883, № 11, с. 263—275; 1884, № 1—2, с. 1—7; 1884, № 3, с. 66—75.

мии фотография простирает свои средства на три отдельные области. Во-первых, она служит для воспроизведения общего вида небесных тел, как слабо светящихся, например, кометы 1881 года или туманности в созвездии Ориона, так и обладающих значительною напряженностью света — Луны и даже Солнца. Затем фотография применяется к исследованию спектров светил, преимущественно Солнца и неподвижных звезд. Это отдел наиболее разрабатываемый, точка соприкосновения интересов астрономии и чистой физики... Наконец, третий разряд фотографических наблюдений в области астрономии простирается на определение взаимного расположения небесных тел и измерение угловых расстояний». В статьях дается описание инструментов, служащих для фотографирования небесных светил, которые автор делит на две категории: «Приборы, в которых изображение воспринимается чувствительным слоем в самом фокусе объектива или зеркала, и приборы, в которых оно предварительно увеличивается посредством системы оптических стекол». Описаны и аппаратура, методы съемки.

С большим вниманием Срезневский относится к истории вопроса, называет имена первых астрономов, физиков, химиков, применивших к изучению космографии фотографические методы.

Таких серьезных аналитических работ у Срезневского много. Именно они определили его место в науке и дали основание автору статьи в БСЭ написать почетное «русский ученый». Тем, кто занимался в России фотографией в конце XIX — начале XX века, В. И. Срезневский был прежде всего известен как автор первого русского справочника по фотографии — его «Справочная книжка фотографа», совершенствуясь раз от разу, издавалась в Петербурге в 1883, 1886, 1889 годах.

Много труда и энергии отдал Срезневский делу введения в России преподавания фотографии. Уже в 1881 году на съезде членов РТО в Москве он делает доклады «О развитии научной подготовки по фотографии». Его педагогическая деятельность началась в 1884 году, когда он разработал и начал преподавать курс фотографии в Институте инженеров путей сообщения. Он организовал учебную фотографическую лабораторию при институте, создал первую программу преподавания фотографии в применении к инженерному делу. С 1890 года Срезневский преподает теорию и практику фотографии в Минных офицерских классах военным инженерам. По его инициативе фотографический отдел РТО в 1892, 1893, 1896 годах организовывал фотографические курсы для всех желающих. Срезневский прочитал много публичных лекций по фотографии в Москве и Петербурге. В июле 1918 года он был избран профессором Высшего института фотографии и фототехники, а позже читал лекции и руководил практическими занятиями в Ленинградском фотокинотехникуме.

И еще об одной стороне деятельности Срезневского хотелось бы упомянуть. Понимая значение информации для развития фотографии, он уже в 1880 году в журнале «Фотограф» ввел раздел «Библиография», в котором регулярно давал обзоры зарубежных фотографических журналов. Каждый январский номер открывался обычно его статьей, посвященной достижениям научной и художественной фотографии за год.

Работая в качестве делегата от России на международных конгрессах, Срезневский всегда с честью представлял на них русскую фотографическую общественность, а на конгрессе 1891 года в Брюсселе был избран вице-президентом конгресса. Кроме того, он был одним из основателей Всемирного фотографического союза, созданного в Париже в 1900 году.

После Великой Октябрьской социалистической революции Срезневский с новой энергией проводит свои научные изыскания и в 1919 году предлагает советскому правительству начать производство отечественной целлулоидной фото- и кинопленки на бездействующих пороховых заводах, где имелось для этого помещение и необходимый материал. В 1925—1926 годах, заведуя отделом фотопродукции в Ленинграде, он разрабатывает технологию производства отечественной пленки.

Срезневский активно сотрудничает в советском журнале «Фотограф», выступая на его страницах по самым различным вопросам теории и практики фотографии. Умер В. И. Срезневский в 1937 году. Ученый и крупный общественный деятель, прекрасный организатор и педагог, своей самоотверженной 70-летней деятельностью в области русской и советской фотографии во многом содействовал ее становлению, развитию и процветанию.

Знаете ли вы?..

Сколько весила камера Луи Жака Манде Дагерра?

Камера-обскура, предназначенная для съемки дагерротипов, весила почти 7 килограммов. Поэтому, разумеется, сразу были предприняты попытки облегчить тяжелую конструкцию.

Однако переносные фотоаппараты появились только в середине 1880-х годов, когда стали изготовляться сухие броможелатиновые пластины, изобретенные Р. Меддоксом. С их применением удалось значительно уменьшить размеры и, конечно, вес оборудования для съемки.

Когда была изобретена первая репортерская камера?

Первый аппарат, достойный названия репортерского, был изготовлен в конце XIX века немецкой фирмой «Герц». В нем использовалась не слишком чувствительная негативная бумага, свернутая в рулон. Низкая светочувствительность фотоматериала возмещалась светосильным, по тому времени, объективом.

Когда в России появились первые дагерротипные аппараты и кто был их конструктором?

Крупнейший фотомастер прошлого века С. Левицкий в статье «Воспоминания старого фотографа» («Фотографический ежегодник» П. М. Дементьева. Спб., 1892) пишет, что первые дагерротипные аппараты появились в Москве в продаже в самом начале 1840-х годов. Это были большие «вычерненные деревянные ящики», из которых один, снабженный «простым зажигательным стеклом», служил камерой, другой предназначался «для иодирования» пластин, третий — для обработки их ртутными парами.

Изготовлял аппараты некий Вокерг. Но это не был иностранный мастер. Это был «чистокровный русский, москвич», хорошо известный теперь историкам отечественной техники изобретатель Алексей Греков. «Вокерг» — его псевдоним (фамилия «Греков», написанная справа налево).

Он был владельцем первого в Москве дагерротипного кабинета для съемки портретов наедине с табакеркой».

И. Д. БАЛЬТЕРМАНЦ

После тяжелой болезни безвременно ушла из жизни преподаватель кафедры теории и практики печати и средств информации факультета журналистики МГУ, кандидат филологических наук Ирина Дмитриевна Бальтерманц.

Неизгладимый след оставила жизнь талантливого исследователя, заботливого воспитателя студентов, чуткого и принципиального человека.

Вся жизнь Ирины Дмитриевны была связана с Московским университетом. Выпускница отделения … факультета журналистики, она была одной из тех, кто шел по неизведанной дороге теории фотожурналистики. Ее кандидатская диссертация «Специфика содержания и формы фотоинформации» явилась первым в нашей стране научным исследованием, посвященным актуальным проблемам фотожурналистики.

За свою короткую, но яркую жизнь Ирина Дмитриевна оставила значительный вклад в теорию советской фотожурналистики. По ее программам, методическим и учебным пособиям будут учиться студенты и аспиранты отделения фототехники факультета. Ее ученики работают в редакциях газет, в ТАСС, АПН.

Память об Ирине Дмитриевне Бальтерманц, человеке большой душевной красоты и щедрости, навсегда сохранится в наших сердцах.

Преподаватели и студенты факультета журналистики МГУ, Всесоюзная фотографическая комиссия Союза журналистов СССР, редакция журнала «Советское фото»

Г. М. МУТОВКИН

На семидесятом году жизни скончался почетный председатель правления Ленинградского фотоклуба Выборгского Дворца культуры, ветеран Великой Отечественной войны Герман Михайлович Мутовкин.

Трудно переоценить роль, которую играл Г. М. Мутовкин в становлении и развитии фотолюбительского движения нашей страны. При его непосредственном участии в 1953 году в Ленинграде был организован первый в стране … фотоклуб, ставший образцом для создания позднее любительских организаций подобного рода. В течение двадцати лет Г. М. Мутовкин был бессменным председателем правления фотоклуба ВДК. При его непосредственном участии были выработаны те принципы и формы работы фотолюбительской организации, которые и до сих пор приняты на вооружение большинством фотоклубов.

По инициативе и под руководством Германа Михайловича в течение многих лет проводилась межклубная выставка фотолюбителей «Наши современники». Руководя работой фотоклуба ВДК, Г. М. Мутовкин много внимания уделял молодежи, щедро делился своими знаниями и опытом с начинающими фотолюбителями. Многие известные фотомастера — воспитанники этого фотоклуба. Герман Михайлович был большим другом журнала «Советское фото». В качестве внештатного корреспондента он поддерживал с журналом постоянную связь, его публикации, рассказывающие о событиях фотографической жизни, неизменно привлекали внимание читателей.

Мы знали Германа Михайловича Мутовкина как деятельного, умного, доброжелательного товарища. Таким он навсегда останется в нашей памяти.

Группа товарищей

Сергей Морозов **Фотограф-гуманист**

В. ЮДЖИН СМИТ

Выдающийся американский фотожурналист В. Юджин Смит (1918—1978) родился в США. Когда ему было четырнадцать лет, он сделал свои первые снимки. Заканчивая школу, Смит уже успешно сотрудничал в местных газетах. В университете, куда Смит поступил в 1936 году, его фотографии произвели такое впечатление, что для него была установлена специальная стипендия.

Вскоре он отправляется в Нью-Йорк и начинает сотрудничать в крупнейших газетах и журналах. Уже тогда в большинстве съемок он применял 35-миллиметровую технику, используя шесть-семь камер одновременно. Его приверженность к малоформатным камерам вызвала даже конфликт с некоторыми издателями.

Многокадровые фотоочерки Смита, которые автор сам определял как фотоэссе, включали в себя до ста и более снимков.

В полной мере талант фотографа-журналиста раскрылся после второй мировой войны, когда он сделал свои широко известные новаторские работы, посвященные острым социальным проблемам капиталистического мира. Они составили яркую главу в истории современной фотожурналистики и вывели автора в ряд наиболее известных прогрессивных фотографов мировой прессы.

В. Юджин Смит называл себя журналистом, фотожурналистом. Он вошел в плеяду талантливейших фотографов-художников нашего времени именно благодаря тому, что поднял свой журналистский репортаж до уровня большого искусства. Не связывая себя с традициями пикториального, картинного решения композиций, он своей фотографической эстетикой, своими этическими принципами, своей преданностью профессии утверждал право фотографии занимать самостоятельное место среди искусств. Его циклы снимков относятся к жанрам искусства визуального, но они прочитываются от кадра к кадру как литературные новеллы или повести. В этом одна из существенных особенностей современной фотографии, отходя от традиционного подражательства пластическим искусствам, она в некоторых жанрах сближается с литературой. Этот неистовый в своем деле мастер заслужил чувство глубокого уважения в годы жизни и оставил добрую память о себе среди приверженцев реалистической фотографии.

Имя фотографа стало известным еще в конце 30-х годов. Во время второй мировой войны Смит — военный фотокорреспондент. Он участвовал более чем в двадцати крупных авиационных операциях. Тогда он говорил: «Мне хотелось, чтобы мои фотографии стали не просто освещением событий, а превратились бы в обвинительный акт войне — это страшное и жестокое зло, которое калечит ум и тело человека, чтобы мои фотографии могли стать мощным, эмоциональным катализатором действия, которое не дало бы этому преступлению снова вспыхнуть против человечества».

В мае 1945 года во время боевого задания Смит был тяжело ранен. Потребовались многочисленные операции и госпитализация на два года. Но уже в конце 40-х годов он публикует свои репортажи во многих изданиях. Как сотрудник изданий и творческих объединений Юджин Смит не всегда был ужинчив. Он то покидал их, то возвращался вновь.

Самые известные его серии или фотоочерки — «Сельский врач» (1948 г.), «Испанская деревня» (1951 г.), «Человек милосердия» (о докторе Альберте Швейцере, 1954 г.). В этих работах Смит выступил сторонником «фотографирования жизни» в противовес принципам былой художественной фотографии. Но он никогда не был настроен пуритански — его прекрасный этюд, завершивший экспозицию Эдварда Стейхена «Род человеческий» — дети, идущие по освещенной солнцем лесной тропе, правомерно может быть отнесен к традиционным художественным этюдам (он выполнен в 1946 году). В каталоге одной из своих выставок он так писал о своем отношении к профессии и своей творческой позиции:

«...Я постоянно раздвоен между позицией добросовестного журналиста, являющегося протоколистом и проводником фактов, и позицией художника-творца, который часто вступает в необходимое поэтическое противоречие с аутентичностью фактов. Я принципиально стремлюсь частно интерпретировать действительность. Такой цели можно достичь с помощью старательного изучения и тонкого восприятия мира. Мне хотелось бы (насколько позволят мои способности), чтобы мои снимки превзошли сухие факты, уловили внутренний смысл и, усиливая правду, стали символами».

Ему понадобилось немало времени, чтобы разработать свой метод расширенного фотографического эссе. Иногда он работал над темой по несколько лет. Редко когда удавалось опубликовать работу в задуманном виде. Но Смит оставался верен своим принципам и не шел на компромисс. Он умел глубоко воздействовать на людей своими работами.

«Своими жанровыми снимками я хотел бы затронуть духовное начало, которое может быть силой, лекарством и смыслом. Мне также хотелось бы комментировать проблемы человека и его способность выжить в наше время, страшное и волнующее одновременно. И все это я хотел бы делать со страстью...».

Фотограф-журналист и художник, Смит последовательно проводил свои взгляды в творчестве. Последнее значительное произведение Смита — серия снимков «Минамата. Япония, 1972». Она посвящена трагедии приморского рыбацкого селения, испытавшего на себе болезнь, вызванную загрязнением ртутью окружающей среды. Это сильнейшее по своему воздействию документальное произведение современной реалистической фотографии.

Творчество В. Юджина Смита убедительно подтверждает мысль о том, что обеспокоенный судьбой человека, общество, природы прогрессивный фотограф может стать подлинным гуманистом.

«МОИ ДЕТИ» • 1946 г.

ФАБН 1954 г.

ДОКТОР АЛЬБЕРТ ШВЕЙЦЕР 1954 г.

ОГНЕННЫЙ ТАНЕЦ 1956 г.

СЕЛЬСКИЙ ВРАЧ. 1948 г.

Индекс 70269